سردية الحوار في القصة السعودية القصيرة

د . عبد الرحمن بن صالح الخميس
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية العلوم والآداب بالرس
جامعة القصيم

د . محمد صالح المحفلي
جامعة حضرموت
زميل باحث في جامعة لوند
بالسويد

سردية الحوار في القصة السعودية القصيرة

د . عبد الرحمن بن صالح الخميس
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية العلوم والآداب بالرس - جامعة القصيم

د . محمد صالح المحفلي
جامعة حضرموت
زميل باحث في جامعة لوند بالسويد

ملخص البحث:

تعتمد الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وتستعين بأدوات النظريات السردية الحديثة التي عنيت بالحوار؛ لتحليل المتن المنتخب من القصة السعودية القصيرة وصولاً إلى وظائف الحوار السردية. وقد بينت الدراسة أن الحوار قد قام بوظائف سردية مرتبطة بتحولات السرد في النص، كما أن منه ما غلَّف النصَّ، أو تضمَّن سرداً مختلفاً، أو قصة موازية للقصة المركزية. وانتهت الدراسة إلى وجود ارتباط وثيق بين الحوار وكل من: الشخصية، والمفارقة السردية، وتشكيل الرؤية السردية الداخلية والخارجية، والراوي والمروي له. كما لفتت الدراسة إلى تلك العلاقة بين الحوار والزمن السردي؛ استرجاعاً، أو استباقاً، أو كليهما. وهكذا جاء الحوار قادراً على صنع حركته السردية، وإضافة مداخل سردية جديدة للنص من زوايا مختلفة.

الكلمات المفتاحية: قصة سعودية قصيرة، سردية، حوار، تقنيات السرد، نقد أدبي حديث.

المقدمة:

يعد الحوار واحداً من أبرز عناصر المسرحية بل هو المرتكز إذ لا مسرحية من غير حوار، بيد أنه في السرد عنصر مختلف قدِم من الدراما ليؤدي وظائف؛ يكاد يحصرها الدارسون بإيقاف الأحداث أو إبطائها، وفتح المجال للوصف من أجل إبراز حالات شعورية نفسية، أو تسليط الضوء على تفاصيل المكان، أو نحو ذلك.

ومع ما للحوار من وظائف داخل العمل السردي، فإن الالتفات إليه لم يكن بقدر أهميته واحداً من عناصر السرد، بل ربما كانت النظرة السابقة، التي حصرت وظائفه، حائلاً دون البحث في دوره السردي؛ لهذا انطلقت الدراسة من فرضية أن للحوار وظائف سردية هامة. كما اختارت القص السعودي متناً لاستجلاء تلك الوظائف؛ لما تشهده القصة القصيرة السعودية من تجريب يستحق الوقوف عنده، ولما لمسناه من دور للحوار في تشكيل السرد بعد اطلاعنا على عينة من تلك القصص. ومن هنا سعت الدراسة إلى الكشف عن سردية الحوار في القصة السعودية، محاوِلة الإجابة عن الأسئلة التالية: كيف تتجسد سردية الحوار؟ وكيف تنبني؟ وما علاقة الحوار بالعناصر الأخرى داخل النص؛ كالأحداث والشخصيات والزمان والمكان..إلخ؟ وما الدلالات المصاحبة لذلك؟.

ولم نصل إلى دراسة اختصت بالحوار عنصراً فاعلاً في عملية السرد، له بصماته في تطور الحدث، وسبر أغوار الشخصية وتعريتها، والكشف عن تفاصيل المكان وحركة الزمن..إلخ؛ الأمر الذي رفع من مستوى أهمية

الدراسة، وأغرى بخوض غمارها. أما الدراسات التي تناولت الحوار بوصفه تقنية من تقنيات السرد، فيمكن أن نشير على سبيل المثال[1] إلى دراسة مسعد بن عيد العطوي[2]، التي تميزت بإعطاء صورة شاملة ووافية عن مسيرة هذا الفن السردي في السعودية، وجاء استجلاء (الحوار) فيه أحد أهداف الكتاب[3]؛ إذ تناول أهمية هذه التقنية ووظائفها، وذلك في ثنايا حديثه عن المرحلة الثانية للقصة السعودية القصيرة، كما تحدث عنه واحداً من العناصر الفنية لبناء القصة[4]. والكتاب - على أهميته- لم يقف على (سردية الحوار) كما وقفتْ عليها دراستنا لأن ذلك لم يكن هدفه الأساس، كما أن المتن المدروس يختلف إلى حد كبير إذ إن معظم المجموعات القصصية - متن الدراسة- لا يتجاوز عمرها السنوات العشر، وهو مظنة الوقوف على ملامح تجريبية في الحوار خاصة.

وتناول علي بن محمد المومني[5] الحوار في قصص إحدى القاصات غير السعوديات، وهي دراسة مختلفة عن دراستنا متناً، كما أنها لم تُعنَ بسردية الحوار.

---

(١) رُتبت الدراسات وفق تاريخها.

(٢) العطوي، مسعد بن عيد. الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية. نادي القصيم الأدبي، السعودية، ط١، ١٤١٥هـ.

(٣) مقدمة الكتاب، العطوي (١٤١٥هـ). ص: ٤.

(٤) ينظر: العطوي (١٤١٥هـ)، ص: ٢٩- ٣٤، ٧٥- ٨٠.

(٥) المومني، علي بن محمد. فن القصة عند أبي رجاء أبي غزالة "دراسة نقدية تحليلية". دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ٢٠٠١م.

ولفوزي عمر الحداد مقال مكثف بعنوان: (السرد والحوار في القصة القصيرة النسائية في ليبيا)[1]، منشور ضمن كتاب نقدي يتضمن مقالات عدة عن القصة القصيرة في ليبيا. ويلتقي المقال مع دراستنا في استهدافه الحوار في هذا الفن الأدبي، بيد أنه يتناول الحوار بوصفه جزءاً مستقلاً في العمل القصصي فيدرسه بتقسيماته النمطية بين حوار داخلي وآخر خارجي، دون أن يعنَ بالموضوع الأساس الذي عنيت به دراستنا؛ وهو الوقوف على سردية الحوار في القصص القصيرة.

وقدمت ميساء بنت سليمان الإبراهيم دراسة استهدفت البنية السردية في أحد الكتب التراثية[2]، وتناولت الحوار فيه مركزة على سماته وخصائصه وفعاليته، كما تناولت العلاقة بينه وبين السرد بالنظر إلى أن الأول تابع للثاني وملحق به. وتختلف دراستها عن دراستنا في المتن والهدف؛ فمتن دراستنا القصص القصيرة السعودية، وأما هدفها فهو استجلاء السردية في الحوار بالنظر إليه مركزاً وتابعاً معاً؛ وذلك لأنه يحوي كل عناصر السرد أو يساعده في استكمال مهامه.

---

(١) ينظر: الحداد، فوزي عمر. دراسات نقدية في القصة الليبية. المؤسسة العامة للثقافة، بنغازي- ليبيا، ط١، ٢٠١٠م، ص: ٨٩- ١١٧.

(٢) الإبراهيم، ميساء بنت سليمان. البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة. منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق- سوريا، ٢٠١١م.

وهناك بحث لبسام بن خلف سليمان[1] استهدف فيه الحوار الذي جرى بين شخصيات الرواية. وقد جاء في مدخل تناول فيه مفهوم الحوار الروائي ووظائفه التي رصد منها ستاً، ومبحثين: خصص الأول للحوار الخارجي، والثاني للحوار الداخلي؛ ولكل نوع أنماط عدة. ويلتقي هذا البحث مع دراستنا في استهدافه الحوار، ولكنهما يختلفان في المتن والهدف.

وقدمت ربيعة بدري دراستها في البنية السردية[2]، وعدّت المشهد الحواري - في الرواية المدروسة- من بين التقنيات التي أسهمت في إبطاء الحكي دون الوقوف أمام تنامي الأحداث، كما رأته مساعداً على كشف القناع عن طبيعة الشخصية وسلوكها[3]. ولم تختص هذه الدراسة بسردية الحوار، كما أن متنها مختلف عن متن دراستنا.

ويمكن القول: إن الدراسات التي اطلعنا عليها قد تناولت الحوار بوصفه تقنية سردية فقط أو مع الإشارة بشكل عابر إلى دوره السردي، الأمر الذي يرفع من أهمية هذه الدراسة في تركيزها على الجانب السردي في الحوار

---

(١) سليمان، بسام بن خلف. الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل "دراسة تحليلية". "مجلة كلية العلوم الإسلامية في جامعة الموصل". ع١٣ م٧، ١٤٣٤هـ- ٢٠١٣م. ص: ٣٤٥- ٣٧٧.

(٢) بدري، ربيعة. البنية السردية في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر" لحفناوي زاغز. "رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية تخصص: السرديات العربية"، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، ٣٥- ١٤٣٦هـ ١٤- ٢٠١٥م.

(٣) ينظر: بدري (٢٠١٥)، ص: ٢٤٩، ٢٥٢، ٢٥٩- ٢٦٠.

محاولة استجلاء وظائفه وكيفية اشتغاله عملياً داخل المتن المدروس من القصة السعودية القصيرة. وعلى هذا فالمأمول منها إفادة الباحث والمبدع من شقين ؛ أولهما : تقديم نماذج تطبيقية لتوجهات نظرية ترى أن الحوار يمكن أن يكون واحداً من تقنيات السرد، بل وحاملاً لكل العناصر السردية، ومن ثم يمكن للمبدع أن يستعين به لتقديم متن قصصي بصورة جديدة ومغايرة. وثانيهما : إفادة القارئ والباحث بالكيفيات التي استعان بها القاص السعودي في تقديم متنه القصصي، وكيف وظف الحوار لهذا الهدف.

وقد اعتمدت الدراسة على المنهج البحثي الوصفي التحليلي، كما اتكأت - في محاورتها النقدية- على النظريات السردية الحديثة، بيد أنها ركزت بصورة أساسية على السيميائية السردية وبعض النظريات البنيوية الباحثة عن بنية السرد ؛ حيث وظفت عدداً من التصنيفات التي اعتمدتها بعض الدراسات السردية التطبيقية.

ولاتساع المتن القصصي انتخبت الدراسة ثماني مجموعات قصصية سعودية حديثة ؛ إذ لا يزيد عمر أكبرها عن أربع سنوات سوى مجموعة واحدة طبعت عام ٢٠٠٠م. وقد بدا فيها التجريب إلى حدّ مقبول، ومثلت بيئة قصصية واسعة يمكن أن تقدم من خلال فحصها وتحليلها دلالات قابلة لتعميم النتائج. وبذلك اتضحت حدود الدراسة المكانية والزمانية، والمعيار الذي عليه انتخبت المجموعات.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن تكون في قسمين : نظري، وتحليلي تطبيقي. أما الأول، فجاء مدخلاً منهجياً ؛ عني بمفهوم الحوار وأهميته

ووظائفه، والتجريب فيه، إضافة إلى السرد، وعملية تسريد الحوار في المتن القصصي. وأما الثاني، فجاء في أربعة أجزاء منطلقاً من المتن المنتخب: عني أولها بدراسة الحوار وعلاقته بالتحولات السردية داخل النص، وتناول ثانيها الحوار وعلاقته بالعناصر السردية، واختص ثالثها بالحوار والرؤية السردية، وتطرق رابعها إلى الحوار والزمن السردي.

* * *

١- مدخل منهجي: الحوار والسرد:

١- ١ في مفهوم الحوار:

يسعى هذا المدخل المنهجي إلى تأصيل الحوار في السرد، ويحاول تحديد مفهومه وتلمس علاقته بالشفاهية والكتابة داخل العمل السردي، وبموضوع التجريب في النص السردي، وكيف يُوظَّف لإنتاج طرق سردية جديدة ومبتكرة تخدم العملية السردية بما يمتلكه من قدرات؛ وبالذات في ما يتعلق بارتباطه بالشخصيات من جهة، وبأطراف العملية السردية من راوٍ أو مرويّ له من جهة أخرى. كما يسعى إلى تحديد المواصفات التي تجعل الحوار ناجحاً، وتبيين أهميته في ذلك. وسيكون هذا المدخل قادراً - بعد ذلك- على تحليل المتن المدروس وفق رؤية واضحة تمكن من اكتشاف وظيفة الحوار في العملية السردية للقصة القصيرة السعوية، وكيف يستثمر ليكون جزءاً أساساً من الحركة السردية الفاعلة في النص بما أوكل إليه من وظائف.

هذه هي الفرضية التي تنطلق منها الدراسة بغية التحقق من صحتها ارتكازاً على الأسس المنهجية التي تتكئ في البدء على ما تنبه إليه مبكراً الشكلانيون الروس، حين لاحظوا أن الحوار في السرد يكسبه طابعاً مختلفاً ومميزاً. وقد "أشار أوتو لودفيج (Otto Ludwig) من قبل إلى الفرق - حسب وظيفة الحكي- بين شكلين من السرد: (السرد بالمعنى الحرفي للكلمة) والسرد المشهدي، في الحالة الأولى، يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى المستمعين: فالحكي يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي، وفي بعض الأحيان يكون العنصر الأساسي؛ أما في الحالة الثانية،

فيكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة؛ ويكتفي من القسم الحكائي بتحليق يحيط بالحوار ويشرحه بمعنى أنه يقتصر عملياً على الإشارات المتعلقة بالمشهد"[1].

وتنطلق الدراسة أيضاً من المفهوم الذي يرى أن الحوار: "تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، وهو نمط تواصلي حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص، على الإرسال والتلقي، في تعارض مع (المونولوك/سوليلوك). ويأخذ الحوار في اعتباره الكودات، (السوسيو– ثقافية للسانية) لتجربة كل واحد وافتراضاته، ووضعه التعبير، كما يستعمل بكثرة الجمل الاستجوابية: (سؤال/جواب) والناقصة: (حين نقاطع المتكلم) المقاطع المأخوذة من المخاطب "[2]. وعليه فإن الدراسة لن تأخذ نص الحوار بمعزل عن طرفي العملية التواصلية الحوارية، المرسل و المرسل إليه، بل يجب الأخذ بعين الاعتبار هذه الثنائية التي قد تكون بين طرفين فاعلين سردياً داخل النص نفسه، أو بين طرفين أحدهما داخل النص والآخر خارجه ممثلاً بالمتلقي. وهنا سنتبين أن قدرة الكاتب على التجديد والتلاعب لا تقتصر على سرد

(١) إيخنباوم، بوريس. حول نظرية النثر. "نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس". ت: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٢م، ص: ١٠٧.

(٢) علوش، سعيد. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٥م، ص: ٧٨.

الحوار وحده، وإنما أيضاً على ما يفعله بأطراف العملية الحوارية وعلاقتها بسرد النص.

ويتضح لنا - مما سبق- أن الحوار قد يكون خارجياً، وهو ما يكون بين شخصيتين أو أكثر داخل النص، أو داخلياً غير موجه لأشخاص آخرين (Monologue) حيث تفضي به شخصية واحدة، وربما جاء على شكل تفكير داخلي، أو منطوق ومناجاة للنفس[1]. وفي كلّ الأحوال، فإن الحوار - بشقيه الداخلي والخارجي- سيكون داخلاً في الدراسة، طالما كانت أسس الحوار فيه موجودة، لاسيما طرفي الحوار ونصه، وهذا سيجعلنا نركز على الحوار المباشر فقط؛ حيث تتجلى الأقوال بذاتها مباشرة بين مرسل ومستقبل، دون أية وسيلة أخرى لنقل هذا الخطاب أو تحويره، أو تغييره ليصبح مسرداً بعد ذلك على لسان الراوي أو من ينوب عنه داخل النص. وبناء على هذا فإن تحويل الحوار إلى نص خطابي منقول على لسان آخر، يخرجه من كونه حواراً مباشراً وصريحاً، ومن ثمّ من أن يوصف بفرادته في سرديته ليكون ميزة فنية يتفاضل فيها الكتّاب ويتمايزون في طريقة رسم قصصهم.

كما أن هناك نوعاً آخر من الحوار وهو الذي يجري بين السارد والشخصيات؛ حيث "يستطيع الكاتب من خلال النغمة المحددة في السرد أن

---

(١) ينظر: برنس، جيرالد. قاموس السرديات. ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة- مصر، ط١، ٢٠٠٣م، ص: ٤٥، ١١٥.

يشارك في محادثة ضمنية مع الشخصيات، متعاطفاً معها أو مضيفاً معاني إضافية ساخرة إلى ما تقول. ويستطيع من خلال المحاكاة الساخرة والمحاكاة الأسلوبية، أن يعلق بطريقة غير مباشرة على المؤلفين الآخرين والاستخدامات التقليدية للغة".[1]، وهذا النوع داخل في الدراسة - كذلك- طالما ظل محافظاً على أسس تصميمه داخل القصة.

وينبغي التفريق بين الحوار في السرد - وفقاً للنموذج التواصلي أو الحوار بصورته اللغوية المباشرة- والحوارية بالمفهوم الباختيني؛ فـ "ثمة فارق بين الحوار Dialogue بوصفه تقنية في الرواية وبين الحوارية Dialogism باعتبارها مبدأ حاكماً - عند باختين- للعلاقات بين اللغات في الرواية، غير أنه من المؤكد أن حوارات الشخوص ومونولوجاتها بوصفها تقنية في الرواية هي تقنية مسخرة لنفس الغرض الذي هو إنشاء صورة اللغة"[2]. فالحوارية لدى (باختين) (Mikhail Bakhtin) لا تقتصر على الحوار بين الأشخاص بمعناه المباشر، بل تتضمّن أيضاً تعدّد الأصوات وتنوعها اللغوي داخل الرواية؛ فكل لغة قومية تمتلك داخلها لهجات اجتماعية مختلفة تتشكل وتتعدد داخل الراوية، لتشكل ما يسميه بالحوارية أو تعدد الأصوات. "فخطاب الكاتب وساردیه والأجناس التعبيرية المتخللة

---

(١)مارتن، والاس. نظريات السرد الحديثة. ت: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة- مصر، ١٩٩٨م، ص: ٢٠٢.

(٢)ضيف الله، سيد إسماعيل. آليات الكتابة بين الشفاهية والكتابية. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة- مصر، ط١، ٢٠٠٨م، ص: ١٠٤.

وأقوال الشخوص، ماهي إلا الوحدات التأليفية الأساس، التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية. وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائماً في شكل حواري، أقل أو أكثر. تلك الاتصالات والترابطات الخاصة بين الملفوظات واللغات، وتلك الحركة للتيمة التي تمر عبر اللغات والخطابات، وتشذرها الى تيارات وقطرات، وصيغتها الحوارية آخر الأمر، وهو المظهر الذي يتخذه التفرد الأولي لأسلوبية الرواية"[1].

إن حوار (باختين) هو حوار اللغة في تجليها الاجتماعي، حيث يعتبر أن "حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعايشها، بل هو أيضاً حوار الأزمنة والحقب والأيام، وحوار ما يموت ويعيش، ويولد: هنا ينصهر التعايش والتطور معاً في الوحدة الملموسة الصلبة، لتنوع مليء بتناقضات لغات مختلفة. هذا الحوار محمل بالحوارات الروائية المنحدرة عملياً من الموضوع، والتي تستعير منه، أي من حوارات اللغات - ذاك- يأسها ونقصها، وصعوبة فهمها، ووجودها الملموس، وطبيعتها، وكل ما يميزها جذرياً عن الحوارات الدرامية الخالصة"[2]. إذن، هو يفرّق بين الحوار الدرامي الذي نحن بصدد دراسته والآخر الناتج عن تداخل اللغات وتمازجها داخل العمل الروائي، كما أنه لا يدرس الحوارات الخالصة - أو ما يسميها

(١) باختين، ميخايل. الخطاب الروائي. ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط١، ١٩٨٧م، ص: ٣٩.
(٢) باختين (١٩٨٧)، ص: ١٢٤.

حوارات درامية- بشكل مستقل، بل يراها جزءاً من مشكلة اللغة الروائية، ويخضعها لمعايير الحوارية بصورة عامة؛ ففي "مونولوجات وحوارات شخصيات الرواية، تكون اللغات الخاصة خاضعة لنفس مشكلة خلق صورة اللغة"[1]. وعلى هذا يكون الفرق واضحاً بين الحوار الذي نستهدفه في القصة القصيرة، والحوار الباختيني الذي يضع أقوال الشخصيات - أو حوارها داخل الرواية- مكوناً أساسياً من مكونات أسلوبها[2].

١- ٢ الحوار والتجريب:

لم يقف القاص على طريقة معينة في الكتابة السردية، بل حاول الوصول إلى طرق جديدة تمكنه من التأثير في المتلقي؛ فجدد في الأساليب، وطرق التشكيل، والتلاعب بالزمان والمكان، ورسم الشخصيات، وطرق تعبيرها..إلخ. والاشتغال على الحوار واحد من أبرز ما أشغل السارد، ومظهر من مظاهر التجديد في الرواية الحديثة؛ إذ "قامت على دفع محاكاة الخطاب هذه إلى أقصى مداها، بل إلى منتهاها، وهي تطمس آخر آثار المقام السردي وتعطي الكلمة فوراً للشخصية"[3]. وبذلك تحول السرد فيها إلى أحداث تتوالى أمام القارئ وهو يرى الشخصيات تتحاور وتعرض أحداثها بذاتها،

---

(١) باختين (١٩٨٧)، ص: ١٢٤.

(٢) باختين (١٩٨٧)، ص: ٣٨.

(٣) جينيت، جيرار. خطاب الحكاية. ت: محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ط٢، ١٩٩٧م ص: ١٨٧.

على عكس الرواية التقليدية التي سعت إلى الإكثار من السرد على حساب الحوار والمناجاة والأسلوب غير المباشر، أو الحر[1]، وهنا أصبح الحوار واحداً من أبرز الملامح التجريبية التي حاولت فيها الرواية الخروج من التقليدية.

ولم تكن نزعة التجريب خاصة بكتاب السرد فحسب، بل هي موجة ركبها الأدباء والفنانون التجريبيون الذين ربما استساغوا التغريب والشذوذ عن السنن السائدة والأعراف المستقرة؛ فخلطوا بين الأنواع الأدبية في أعمالهم، وأدخلوا عناصر غير أدبية في نسيج العمل الأدبي، وغير ذلك من التقنيات التي أضفت على أعمالهم ما يطمحون إليه من إكسابها جدة التغريب ونفض غبار الرتابة[2]. بيد أن سحر التمرّد نفسه - كما يشير عبد الحميد الكردي- إنما ينبعث من ثبات التقاليد؛ إذ لا معنى للشذوذ إذا ضاعت معالم القاعدة، ثم إن أجمل الابتكارات تلك التي نبتت في تربة أكثر التقاليد رسوخاً[3]. وعليه، فإن التجريب لا يسعى إلى إلغاء الأصل عن بنية النوع، بل يعنى باشتغال التفاصيل داخله دون أن يشوه معالمه الأساسية، فيكون التجريب إضافة خصوصيةٍ ما داخل هذا العمل.

---

(١) حمداوي، جميل. الرواية البوليفونية أو الرواية متعددة الأصوات. "شبكة الألوكة". ٢٠١٢/٣/٨م، الرابط على الشبكة العالمية:
/http://www.alukah.net/publications_competitions/٠/٣٩٠٣٨

(٢) الكردي، عبدالرحيم. البنية السردية للقصة القصيرة. مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، ط٣، ٢٠٠٥م، ص: ٢٥.

(٣) الكردي (٢٠٠٥)، ص: ٢٦.

وقد أدرك القاص السعودي أهمية التجديد في القصة القصيرة ؛ فهي مرنة ومطواعة تقبل التجريب، ثم إن ما قيل عن تقليديتها وما رسخ في الذاكرة من قراءات قديمة تجمّدها بشروط موضوعة، ليس صحيحاً، بل إنه مجافٍ للصواب ؛ إذ عرف أن "القاص المبدع الموهوب هو من يستطيع التحكم في كتابة النص القصصي من دون شروط الناقد أو الدارس المنظر، وأن القاص - كذلك المبدع- هو من يستطيع وضع تصور متحرك متغير متطور أمام الناقد، لأن الشروط الآلية المتحكمة في الكتابة الإبداعية تكون عبئاً وعبثاً على المبدع، وبالتالي سينفجر ويخرج عليها بأسلوبه الخاص به"[1]. ومن هذا الوعي بالتجريب وأهميته، انطلق الكاتب السعودي يستحثّ كلّ ما في يديه من إمكانات، ومنها الحوار الذي أعاد بعضهم تشكيله على صور مختلفة لتعزيز جمالية النص.

١- ٣ الحوار، أهميته ووظائفه:

الحوار وسيلة غير اعتيادية - أو كما يقول عبدالرحيم الكردي وسيلة سكونية لتحريك السرد[2]- إلى جوار الكثير من الوسائل الأخرى القادمة من خارج حقل السرد، بيد أنها تضيف الكثير للعملية السردية إذا ما أحسن الكاتب توظيفها لتكون جزءاً من بنية السرد القصصي، ولتسند إليها وظائف من أبرزها الإسهام في تنويع وجهات النظر داخل النص القصصي ذي

(١) اليوسف، خالد. أسئلة الثقافة، بحوث ومقالات في الأدب السعودي، مؤسسة الانتشار العربي. بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٦م، ص: ١٥٦.
(٢) ينظر: الكردي (٢٠٠٥)، ص: ٧٤.

المساحة الصغيرة. وإضافة إلى ذلك، يعد الحوار "أكثر أنماط الكلام طبيعية، تبعاً لما تنتجه صيغ إنشائه، فهو ذو مكونات نصية، يبلغ تنوعها وثراؤها، مقدار ما للقصّ من قدرة على مزج الوصف بالتفسير والإخبار. بل لعل الحوار، مؤهل لاستيعاب أنماط قولية مختلفة أكثر من غيره من النصوص لأنه متعدّد المصادر أي لا يصدر عن ذات واحدة، وإنما عن هويات متباينة تشترك في تكوينه وتنظيمه"[1]. وهذه الهويات تتقاطع داخل حيز النص ليكون القارئ هو الناظم لهذا التعدد الذي يقرؤه مباشرة ويجمع منه ما يساعده على تشكيل منظور النص بصورة عامة.

وقد أشار الناقد الشكلاني (إيخنباوم) (Eikhenbaum) إلى الدور الذي يقوم به الحوار في السرد، مبيناً أن بعض الحوارات "تتقمص - في بعض الأحيان- شكلاً محض مسرحي فتغدو وظيفتها دفع الحدث إلى الأمام وليس فقط وصف الشخصيات بواسطة الردود التي يدلون بها. وهكذا تغدو تلك الحوارات عنصراً أساسياً من عناصر البناء"[2]. ويكشف هذا القول أهمية ذلك الحوار الخالص الذي يسهم في دفع الأحداث ومواصلة السرد، ولا يقف على وصف الشخصيات أو إيقاف الزمن وحسب؛ فهذا النوع لا يدفع الأحداث إلى الأمام، بل ربما حال دون حركة السرد.

---

(١) الحداد (٢٠١٠)، ص: ٩٢.

(٢) إيخنباوم (١٩٨٢)، ص: ١١٠.

ومن فوائد الحوار في النص أنه يمنح الشخصيات مساحة من الحرية، ويتركها تشارك السارد عمله؛ "حيث يضع المؤلف لغة أخرى إلى جانب لغة السارد مبرزاً بذلك صفاتها المميزة، وذلك كما في استخدام همنجواي عمود المجتمع. ويعتقد باختين أن الفصل الصارم بين الأساليب هو صفة مميزة للثقافات التي تخضع الفرد للدولة والتي تضع حدوداً بين لغة مقرة وأي خطاب يختلف عنها. ونادراً ما أنتجت المجتمعات الغربية لغة سائدة من هذا النوع، وهذا سبب أدى إلى استبدال المؤلفين السلطويين بساردين منتدبين لا يمارسون سيطرة لفظية أو تقويمية على الشخصيات، ويسمحون بدلاً من ذلك، للشخصيات بأن تتكلم لغتها الخاصة"[1]، فتحضر الشخصيات بنفسها وتقدم سرودها بذاتها، وهنا لا تلتقي الشخصيات بالسارد وحسب، بل تصل كل أطراف العملية السردية؛ حتى المتلقي أيضاً.

وعلى الحوار أن يندمج في صلب القصة لئلا يبدو للقارئ عنصراً دخيلاً؛ فيؤدي وظيفته في النص، ويحقق فائدة ملموسة في تطور الحدث (تسريده) أو تقوية عنصر الدراما ورسم الشخصيات. كما يجب أن يكون سلساً رشيقاً، ومناسباً للشخصيات والمواقف، وليس من النوع الذي يمكن وصفه بالهذر والثرثرة. ومن مقومات الحوار الناجح أن يكون تمثيلياً سريعاً؛ ليشعر القارئ بصدقه وطبيعيته، ولا يشذ عن الاتجاه العام للحوادث

(١) مارتن (١٩٩٨)، ص: ١٩٩.

والشخصيات[1]. هذه هي مقومات الحوار الناجح في السرد بصورة عامة، أما في القصة القصيرة، فينبغي أن يراعى فيه النوع السردي الذي يتلافى تكرار الأحداث إلا إذا كان لهدف يخدم فكرة النص، وأن يكشف وجهات النظر، وأن يوازن بين الرغبة في الوصف - سواء كان داخلياً أو خارجياً- والحالات السردية التي ينبغي لها أن تتتابع في حركتها السردية المتواصلة.

ويسهم الحوار - كذلك- في تقوية "وهم الحضور الذي ينتج أثراً شبيهاً بما يحدث في المسرح حيث يكون المشاهد حاضراً بالفعل مع أنه من المفروض بالنسبة للمسرحية أنه غير حاضر أبداً"[2]. بيد أن هذا الحضور قد يشكل خطراً على طبيعة السرد عند الإكثار منه، ومن ثم فإن على الحوار ألاّ يلغي السردية بل يسهم في تعزيزها؛ أي أن هدفه ذو بعدين: تعزيز فنية النص وتعزيز سرديته بصورة مختلفة، فـ"الإكثار من استعمال الحوار من العناصر المهمة في الطريقة الدرامية، وربما كان من أوضح الوسائل لإحداث وهم الفورية والحضور لدى القارئ، غير أن للحوار قيوده، فالرواية لا يمكن أن تكتب كلها أو الجزء الأكبر منها بالحوار دون أن تفقد الكثير من مرونتها. ومثل هذه الرواية تقترب من المسرحية إلى حد تفقد معه خصائصها كرواية. ولكن هناك شكلاً وسطاً بين الحوار والسرد، ذلك هو الكلام بصيغة

---

(١) ينظر: نجم، محمد يوسف. فن القصة. دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط٥، ١٩٦٦م، ص: ١١٨- ١٢٠.

(٢) ينظر: مندلاو، أ. أ. الزمن والرواية. ت: بكر عباس، ، دار صادر بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٧م، ص: ١٣٢- ١٣٣.

التمثيل"[1]، وهذا يعني أن يكون الحوار محتفظاً بسرديته، لا أن يحول النص إلى مسرحية. هذا في الرواية، والأمر خطر في القصة - وأشد خطورة في القصة القصيرة جداً التي تنبني على التركيز مع الاحتفاظ بروح السرد- الأمر الذي يوجب في الحوار أن يكون سردياً بالدرجة الأولى، وهنا تكمن براعة الكاتب.

١- ٤ الحوار والسرد، وسردية الحوار:

إن أول ما يواجه الباحث لاستجلاء علاقة الحوار بالسرد هو ذلك الارتباط بين الحوار والشفاهية التي تستدعي - هي الأخرى- علاقتها بالكتابية، وهي "ليست علاقة بسيطة، يمكن اختزالها في ربط كيفيات بعينها من كيفيات نقل خطاب الغير بالشفاهية في مقابل كيفيات أخرى يتم ربطها بالكتابية؛ وذلك لأن الكتابية يمكنها أن توظف كيفية من كيفيات نقل خطاب الغير التي تقرن بالشفاهية (الحوار)، ولكن بهدف مختلف عن هدفها الأصلي في الشفاهية. كما يمكن كذلك أن يكون لكيفية من كيفيات نقل خطاب الغير التي تقرن بالكتابة (الأسلوب غير المباشر الحر)، وجود بالضرورة في الشفاهية، يفرضه غياب العلامات الكتابية وتداخل الأصوات الناتج عن السياق الشفاهي الذي يولي الأهمية لملاحقة الحدث على تدفق الضمائر والقواعد النحوية بالشكل الذي تنتجه الكتابة"[2]. وعلى هذا يكون

(١) مندلاو (١٩٩٧)، ص: ١٣٣.
(٢) ضيف الله (٢٠٠٨)، ص: ٩٥.

الحوار حاملاً معه خصائص الشفاهية في عالم الكتابية دون أن يتعرض للكثير من التحوير، وتكون مسؤولية الكاتب المبدع في القصة القصيرة نقل هذه الشفاهية إلى عالم الكتابة السردية؛ لأداء وظيفة سردية دون المساس بالجانب الشفاهي الذي يمثل هوية الحوار.

وفي ميدان الكتابة الإبداعية داخل القصة، ربما يعد الحوار نوعاً من التحفيز بمفهوم الشكلانيين الروس؛ حيث "تتصف حوافز (motifs) عمل (أدبي) بأنها حوافز متعارضة. فمجرد عرض المتن الحكائي يكشف لنا أن بعض الحوافز يمكن أن يتم تجاهلها دون أن يتحطم - مع ذلك- تتابع الحكي، بينما لا يمكن حذف البعض الآخر دون أن يمس رابط السببية الذي يوحد الأحداث"[1]. وهنا يمكن القول بأن الحوارات نوع من التحفيز؛ فحين تكون بعيدة عن الأحداث ممكناً حذفها دون أن تتغير البرامج السردية، فإنها لا تؤدي دوراً سردياً، أما إذا عملت على تتابع الأحداث وتغذيتها، فإن دورها السردي سيكون أكثر فاعلية.

---

(١) توماشفسكي. نظرية الأغراض. "نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس". ت: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٢م، ص: ١٨٢. والسببية رابط يعاضده الزمن والتفسير، وبها تتحقق في الأحداث القيمة الشمولية والتمثيلية. ينظر: رايمون، ميشيل. بصدد التمييز بين الرواية والقصة. "طرائق تحليل السرد الأدبي". ت: حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط- المغرب، ط١، ١٩٩٢م، ص: ١٧٨.

والبحث في العلاقة بين الحوار والسرد، يقود إلى البحث في العلاقة بين الحوارين: السردي، والمسرحي الذي يعد الأصل، بيد أن البارز في الحوار السردي هو تدخلات السارد التي يكون لها الأثر الواضح في توجيه السرد توجيهاً فاعلاً وليس تعسفيّاً ربما شكل عقبات أمام التلقي. وهو توجيه غير مباشر ينساق معه المتلقي في العملية السردية دون تشتت، وقد ترجم ذلك (زاكوسكين) بقوله: "عندما يتحدث الجميع، فإن السرد لا يكون في مكانه المناسب. فهذه العبارات الشارحة: (قال أحدهم، وقاطعت إحداهن، واعترض آخر، وواصلت أخر) لا تؤدي إلاّ إلى بلبلة أو تشتيت ذهن القارئ! ولهذا فلتسمحوا لي باللجوء إلى الشكل المسرحي العادي"[1]؛ وهذا يعني أنْ تُقدم أصوات الحوارات بدون توضيح من السارد كيلا يتحول تدخل السارد إلى عنصر تشويش على القارئ.

وعند البحث عن الحوار خارج حقل الدراما فإنه يتبين أن كتاب القصة قد عنوا بالحوار وبصياغته، ولكن هذه العناية تختلف من مبدع إلى آخر، كما تختلف القدرات الإبداعية في مستوى ظهورها وتشكلها، وقدرتها على الإدهاش أيضاً، واختراع وسائل جديدة للتعبير دون أن تبتعد عن خصائصها النوعية التي تنطلق من بنية السرد ذاتها. بيد أن ما ينبغي التركيز عليه هنا هو أن الحوار يمثل خصيصة مختلفة عن السرد؛ لذا نرى الشكلانيين يقسمون السرد إلى قسمين: "السرد بالمعنى الحرفي للكلمة والسرد المشهدي،

---

(١) إيخنباوم (١٩٨٢)، ص: ١١٠.

في الحالة الأولى، يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى المستمعين: فالحكي يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي، وفي بعض الأحيان يكون العنصر الأساسي؛ أما في الحالة الثانية، فيكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة؛ ويكتفي من القسم الحكائي بتحليق يحيط بالحوار ويشرحه بمعنى أنه يقتصر عملياً على الإشارات المتعلقة بالمشهد"[1]، وهنا يكمن السرد الذي يأتي على شكل حوار بوصفه صنفاً موازياً للسرد الذي يأتي على لسان الراوي؛ سواء كان الراوي أحد شخصيات القصة، أو كان خارجها.

غير أن الموازنة داخل العمل السردي تتمثل في الفرق بين الوصف والسرد الذي يطلق "في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار"[2]؛ بمعنى أن السرد عنصر مختلف اختلافاً كلياً عن الحوار، ويحضر في النص القصصي مقابلاً له، فشرط السرد أن يكون الحدث مهماً ذا مرجعية حقيقية أو خيالية[3]. وإذا كان كذلك فلا بد أن يقوم على الحركة، وهنا يخرج الوصف القائم على السكونية التي تخلو من حدث أو فعل أو حركة. كما أن من شروطه وجود راوٍ يوصله إلى مروي له، ويستثنى من ذلك العمل المسرحي الدرامي الذي تؤدى فيه الأحداث مباشرة، إذ إن الحوار جزء منها، وهنا يأتي مرتكز التسريد القائم على تحويل هذا العنصر الدرامي إلى جزء من بنية السرد ذاتها؛ تحويله من السكون إلى الحركة.

---

(١) إيخنباوم (١٩٨٢)، ص: ١٠٧.
(٢) الحداد (٢٠١٠)، ص: ٩٠.
(٣) ينظر تعريف السرد: برنس (٢٠٠٣)، ص: ١٢٢.

ويعرّف السرد بحسب مفهوم (جريماس) (Algirdas Julien Greimas) بأنه "ليس مجرد منتج وإنما أيضاً سيرورة، ليس مجرد موضوع وإنما أيضاً فعل يقع في موقف معين بسبب عوامل معينة لتحقيق وظائف معينة (الإخبار، لفت الانتباه، التسلية، الإقناع، إلخ) وعلى نحو أكثر تحديداً فإن السرد هو تبادل مقيد السياق بين فريقين، ينشأ عن رغبة أحد الفريقين (على الأقل) أو كليهما. ويمكن أن تكون لنفس القصة قيمة مختلفة، في مواقف مختلفة"[1]، وهذه الرغبة - بين ما يسميه (جريماس) موضوعاً والذات- تنتج عنها التحولات السردية التي تصل في الأخير إما للاتصال بالموضوع أو الانفصال عنه وفق برنامج سردي معين؛ فـ (جريماس) يعد العملية السردية في شكل نظام حسابي مبيناً أن الملفوظات المتتابعة والموظّفة المستندات فيها لتشاكل - ألسنياً- جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع. وهكذا يعد الخطاب السردي مشروعاً منظماً وفق الغايات القصوى المقصود بلوغها[2]. من هنا تتبين السردية، التي تعني تتابع الأحداث وتسلسلها دون توقف، مرتبطة بعوامل عدة منها الزمن والأفعال، وهو ما سينحي جانباً الوصف والحوار، دون أن يعني ذلك ابتعادهما عن دورهما في استكمال ملامح النص القصصي، بل يعني اختلافهما عن السرد تقنياً.

---

(١) برنس (٢٠٠٣)، ص: ١٢٤.

(٢) ينظر: العجيمي، محمد الناصر. في الخطاب السردي نظرية قريماس. الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩١م، ص: ٣٥.

وإذا كان هذا هو السرد بمفهومه التقني، فإن الحوار حالة مختلفة تنعدم فيها الحركة أو التحولات السردية، ومن هنا فإن المبدع الذي يستطيع تحويل الثبوت إلى حركة، هو المبدع القادر على التجديد في وسائل الفن ومن ذلك تطعيم الحوار بالسرد. وهنا تظهر أهمية ما يسمى بـ (التسريد) الذي يعمل على الحوار - أو الوصف- ليجعله مسرداً؛ أي تحويل الحوار أو الوصف من أقوال إلى أفعال وحركة، بيد أنه يختلف عن السردية بمعنى جعل الحوار الدرامي الخالص ينطلق سرداً بحيث يحتفظ بخصائص الحوار وخصائص السرد في الوقت نفسه؛ فهو حوار كامل الحوارية، وهو سردي كامل السردية.

* * *

٢- سردية الحوار في القصة السعودية القصيرة:

استطعنا في القسم الأول - المدخل النظري- أن نحدّد الحوار الذي ارتضيناه منطلقاً في دراستنا، كما استطعنا أن نوضح كيفية ظهور الحوار في النص السردي، واشتغاله سرداً. أما في هذا القسم، فسننطلق من المتن القصصي المنتخب، ومن الحوارات فيه خاصة؛ بغية فحصها بوصفها حوارات داخلة في نسيج البنية السردية للقصة. وسيكون الهدف من ذلك الوقوف على طبيعة الحوار؛ هل اشتغل سرداً أو لا؟ وكيف كان اشتغاله؟ وما طرق تجليه؟ وماذا قدم للسرد في تلك القصص؟ وكيف يمكن للقاص أن يستغل هذه الخاصية لرفد الجانب السردي؟ وما علاقة كل ذلك بالتجريب في الكتابة القصصية؟. لذلك - ولغايات منهجية- سندرس سردية الحوار في المتن القصصي المحدد، تحت أربعة عناوين؛ الحوار وتحولات السرد، والحوار وعلاقته بعناصر السرد، والحوار والرؤية السردية، وأخيراً الحوار والزمن السردي.

٢- ١ الحوار وتحولات السرد:

يعد التحول السردي أحد أبرز منتجات السيميائية السردية، إذ إن الحالة والتحويل جزء أساس من دراسة الجانب السردي في النص حيث تتابع الحالات والتحولات السردية من ناحية الانفصال والاتصال بين الذات

والموضوع[1] ؛ بمعنى أن الذات أو ما يسمى الفاعل - سواء أكان شخصاً أم غيره- عندما يكون راغباً بشيء ما فإنه يكون في حالة انفصال، حينها تتوالى الأحداث عبر برنامج سردي معين يؤدي إلى أن يتصل الفاعل بالموضوع الذي يرغب به. أما عندما يكون الفاعل متصلاً بشيء ما وراغباً في إنهاء الاتصال، فإن البرنامج السردي يرسم بطريقة تؤدي في الأخير إلى تحقق الانفصال. وقد نجد هذه العناصر بتحولاتها ماثلة في النصوص الحوارية حيث تتجسد الحركة السردية بعواملها وعناصرها، وهنا يمكن للدراسة السيميائية أن تتبين ذلك.

ففي قصة (البئر) لليلى الأحيدب نجد ما يبيِّن شكل الحوار، حيث يأخذ السرد خطوة إلى الأمام ؛ فبعد أن تجهد الذات وتتعب في حمل السرّ الذي تطبق صخرته على صدرها، يأتي الصديق الذي يحاول إنقاذ الذات من ضغط الصخرة، فيصل السرد عبر هذا الحوار: **"حاول صديقي أن يخفف عني الحمل، قال لي بُحْ لي بما تخفيه، سأحمله معك ولن أفتح فمي مطلقاً، سأضعه في بئري الخاص ولن يراه مخلوق، كان كلام صديقي مقنعاً. سيكون سري في مأمن وأتخفَّف قليلاً من ثقل الصخرة، حين علم صاحبي بسري تغير وجهه وشعرت أنه ندم على حمله معي وتردد كثيراً في مشاركتي ثقل الصخرة لكن لم يكن بوسعه النكوص، كان السر قد أطبق على صدره**

(١) ينظر: بن مالك، رشيد. المكون السردي في النظرية السيميائية. "فيلادلفيا الثقافية". ع: ٦، عمان- الأردن، ٢٠١٠م، ص: ٨٩- ٩٤، ص: ٩٠.

مثلي وسقط في بئره الخاص ولن يستطيع الفكاك منه أبداً"[1]. إن الصديق يرسم برنامجاً سردياً واضحاً للاحتفاظ بالسرّ، لكن يحصل له ما لم يكن في حسبانه ؛ إذ تقع عليه صخرة هذا السرّ وتثقله بحيث يقع في أسره إلى الأبد، حين انتقل الثقل من صدر الذات إلى صدر الصديق. لقد تعاقد الصديق على وضع برنامج سردي من أجل الاحتفاظ بالسرد، لكنه وقع في بئره الذي وضع فيه سره، وهنا تتبين أطراف العملية السردية، وكيف كان هذا الحوار متحركاً في أداء هذا البرنامج السردي حتى وصل به إلى الختام.

ونجد هذا الأمر في قصة (ثمن الحرية) لمحمد مدخلي[2] ؛ إذ افتتحت بوصف موجز: **"هل الذين يتركوننا بإرادتهم نستطيع استعادتهم؟"**، تلته قصة العم فازع التي استهلت بسؤال السارد عن سبب وجوده في السجن، فشرع العم يروي قصته على شكل حوار بصورته الحرفية. وقد بدت التحولات السردية من خلال قصة العم مع ابنته مريم التي كان لها كل شيء وكانت له كل شيء، وكيف أوصلها إلى أعلى المراتب الاجتماعية، لكنها في الأخير تركته لتأتي إليه بحفنة من النقود. لقد سجل العم في خاتمة الحوار السردي فراقه عنها ودخوله السجن الذي ربما كان بسبب قتله إياها. وقد مثل هذا الحوار المكرور **"هل الذين يتركوننا بإرادتهم نستطيع استعادتهم؟"** برنامجاً سردياً مضمناً، تحرك فازع على أساسه لينتهي به المشوار في السجن،

---

(١) الأحيدب، ليلى. قميص أسود شفاف. مجموعة قصصية لم تطبع بعد، ص: ٢.

(٢) مدخلي، محمد علي هادي. ثمن الحرية. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٦م، ص: ١٣- ١٤.

وهنا يتبين لنا كيف اشتغل الحوار سرداً وباحترافية استطاعت الاحتفاظ بتحولات السرد بكامل رشاقتها، وهو ما نلمسه أيضاً في المقطع الحواري الذي جاء في قصة (نصيب)[1] لأحمد إسماعيل زين، حيث ينتصب فيه السرد مضمناً كل التحولات داخله.

وتعمل بعض المقاطع الحوارية - بالرغم من احتفاظها بشحنتها الشعرية- على تجسيد الحركة السردية في كامل تحولاتها، ويمكن ملاحظة ذلك في المقطع التالي من قصة (وعود الزئبق) لعبدالله المطمي: **"وقد استدار خلفها مستسمحاً منها أن يغطي جسدها شبه المكشوف بمعطفه قائلاً: البرد يؤذيك، البرد لا يرحم، ولا يحترم الجسد الجميل، البرد يا جميلتي أعمى فلو كان مبصراً لما مسّك أبداً، رجع إلى كرسيه قبالتها وقد سألته: وأنت كيف تصبر على البرد؟ لا تخافي علي ما دامت كفاك في حضن كفي فكل دفء العالم عندي، وابتسامتك في وجهي هي دفء لكل المنافي في روحي المهاجرة إليك، ضحكت وقد بدأت تأنس وتخرج من حزن وداعها، قائلة ما أجمل كلامكم! وما أروع غزلكم! وكم نأنس بكم!"**[2]. ويحوي هذا المقطع الحواري الكثير من التسريد، وقد أدى بوضوح فعله السردي بجانب حمولته الشعرية التي يتضمنها ملفوظ الغزل؛ حيث نلمح الحركة منذ وضع المعطف

(١) ينظر: زين، أحمد إسماعيل. أصداء الأزقة. مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٥م، ص: ٣٩- ٤١.

(٢) المطمي، عبدالله علي عبدالله. يعلم آخراً. مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٤م، ص: ١٤- ١٥.

وما بعده، وهي حركة مستولدة من الصياغة الحوارية التي تبدو إخبارية أكثر منها فعلاً سردياً. لقد كان الفعل السردي الإجمالي للقصة هو رغبة الذات في الوصول إلى الأنثى، ولكن في هذا المقطع تبين الرغبة التفصيلية للوصول إلى مكامن أدق في عمق الأنثى من هذه التفاصيل أن تسكن كفيها كفيه، وهو ما تبين لاحقاً عند مواصلة السرد حين قال: **"ظلت كفاه محتفظتين بوديعتها على سطح الطاولة بينهما"**[1]. إن ملفوظات (البرد يؤذيك، البرد لا يرحم) هي في الحقيقة وصف يجعل البرد شخصية سردية تؤذي هذا الجسد والشخصية تحاول إنقاذه منه، وهو ما يعني أن يكون معه في حالة صراع على هذا الجسد، بحيث ينتهي أخيراً بإبعاده عن البرد والاحتفاظ به في يده.

ومع تبين هذه التحولات في الملفوظات الحوارية الموظفة في تلك القصص، فإنه من الضروري فحص الاستهلال السردي وختام السرد، وقد تبيّن في تحليلنا المتن المدروس أن من القصص ما يوظف الحوار في الاستهلال، ومنه ما يوظفه في الاختتام؛ أي أن القاص ربما وظف الحوار من أجل خلق نوع من الصراع بين موقفين تمهيداً بذلك للدخول إلى السرد من خلال "افتعال مواجهات حوارية مفرغة من شرط الحوارية وهو الاختلاف في الوعي الذي ينتج صوتين ليصبح الحوار بينهما مشروعاً، وبالتالي لأن توظف نتيجته فيما سيعقبه من سياق سردي"[2].ويمكن أن

(١) المطمي (٢٠١٤)، ص: ١٥.
(٢) ضيف الله (٢٠٠٨)، ص: ١١٥.

نتلمس ذلك في قصة (حزن رمادي) لماجد سليمان، حيث يعمل المقطع الحواري الذي يتذكره البطل على تأطير حركة سرد القصة بصورة شاملة، وهو قول الأم: **"عد باكراً يا نعيم"**[1]؛ ذلك الحوار الذي جاء من طرف واحد، وبه افتتحت القصة واختتمت. وبينهما تتكثف المفارقة التي أرداها القاص حيث الالتزام بالأمر ولكن بصورة لا تريدها الأم، فما كان منه إلا أن نفذ أمرها، بيد أن التنفيذ جاء بصورة لا تتوقعها؛ إذ عاد باكراً عند الفجر ولكن من الحانة. كما أسهم المقطع الحواري في تكثيف الرمز الذي يريد أن يوصله السارد، وعليه انبنت القصة بدءاً من الاستهلال به (عد باكراً) وتصاعدت الأحداث على أساسه، ثم اختتم النص السردي متكئاً عليه، وقد كانت المفارقة في النص قد أنتجها ذلك الحوار الذي كان إطاراً للحركة السردية.

وفي المتن المدروس حوارات كثيرة تُستهلّ بها القصص لتعزّز السرد، ومعظمها يبتدئ بجمل طلبية (أمر- استفهام- نهي) فيتحرك معها النص السردي انطلاقاً من ملفوظ الحوار. ويمكن ملاحظة ذلك مثلاً في المقطع التالي من قصة (حنين): **"رذاذ مطر صباحي أيقظ في داخلي صوتاً قال لي: لماذا تنفق سنيّ عمرك في مدينة خالية من الحياة داخل حارة لا تعشق السهر، وأزقة لا تسمعها تردد أية أخبار؟! فاستجبت لوسواسه، وقدمت إجازة**

(١) ينظر: سليمان، ماجد. نجم نابض في التراب. الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٣م، ص: ٢٣.

طويلة متوجهاً إلى المطار"[1] ؛ إذ يقع الحوار في مستهل القصة، ويتكئ على جملة طلبية (استفهام) ليتحول الرد معه إلى فعل سردي. ويضاف إلى ذلك أن الاستفهام لم يكن جامداً، حيث أسهم في رسم لوحة تلخص حياة الذات وتقدّم صورة عن طبيعة المكان الذي تعيش فيه، مما يجعلها تقرر الذهاب إلى مكان آخر يحمل صفات غير تلك التي ظهرت في نص الحوار. ويمكن أيضاً تأمل فعالية الحوارات، ذات الأفعال الطلبية التي تعمل على تعزيز التحولات السردية، في قصة (غضف) لمحمد الشقحاء: **"...وقالت هل توصلنا. جلست بجواري ومرافقاتها الاثنتان [كذا] وطفل في العاشرة في المقعد الثاني ؛ توقفت أمام منزل في حي بشمال الرياض ترجلت والطفل، قالت: وصلهن [كذا] وسوف تحصل على أجرتك منها."**[2] ؛ فطرف الحوار يسأل: (هل توصلنا)، وما بعده مشهد تابع له (ما جرى في إيصاله لهن)، ثم ينتهي الحوار بقول في صيغة الأمر (وصلهن..) دون أن يقدّم السرد ما تلا من أحداث، ولكن القارئ يفتح أفقاً مختلفاً لاحتمالات سردية عدة. وهذا أمر شائع يمكن ملاحظته في كثير من الحوارات داخل القصة السعودية ؛ سواء أكان الطلب أمراً، أم استفهاماً، أم نهياً.

وقد يعمل الحوار على خلق حكاية موازية لحكاية داخل النص، بحيث يجد القارئ نفسه أمام قصتين: قصة يتولاها السارد بواسطة تتابع الأحداث

---

(١) زين (٢٠١٥)، ص: ٣٣.

(٢)الشقحاء، محمد المنصور. أيها السرمدي لا تقاوم الصحراء. إصدارات النادي الأدبي بحائل، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض- السعودية، ٢٠١٦م، ص: ٥١.

السردية مباشرة، وأخرى يستنتجها القارئ بواسطة الحوار. ويمكن التمثيل على ذلك بقصة (الأناشيد والناس) لفهد العتيق، وهي قصة تسلط الضوء على عادة حبس المرأة في المجتمع؛ تلك التي يترجمها وصف النساء على قارعة الطريق بعباءاتهن السوداء وأجسامهن النحيلة - ربما من الهموم- حتى بدَون كالشياطين، كما تسلط الضوء على الخزعبلات التي يؤمن بها المجتمع والتي يتمحور أكثرها حول المرأة وزواجها؛ فالنساء البائعات يعرضن التمائم والخلطات. وقد عمل الحوار في القصة على إعطاء أنموذج لهؤلاء النساء ممثلاً بأخت ذلك البطل: **"يسمع حشرجات صدرها المريض، يلتفت إليها، يجدها تلتفت إليه وتهمس:**

- **أريد أن أذهب معك هذا الصباح إلى الطبيب.**
- **أنت متعبة.**
- **مللت، أريد أن أخرج..**

يتذكرها طفلة تركض معه في الأسواق، أو عندما تسرق البيض من أطباق البائعات، طفلة جميلة وطويلة بشعر قصير، أو يتذكر أيام الجمع عندما يركضان إلى ساحة القصاص لرؤية السيف والسياف، يتذكر كل ذلك، وهو الآن يسمعها جواره بصوت مريض وحزن ناعم يبكي:

- **لا تنس إذن أن تحضر معك الجرائد ومجلات فنية.**

- **لن أنسى**"[1].

وقد عمل هذا الحوار على خلق قصة موازية للقصة الأساس (حياة مجموعة من النساء) حيث ستنتهي أخت البطل محبوسة –كغيرها- حتى من الطبيب؛ إيماناً بالخزعبلات التي تقول بألاّ تذهب، وأن فارس أحلامها سيطرق الباب يوماً إن هي واظبت على احتساء ذلك المخلوط الذي سبب لها داء الصدر. ولما كان خروج الأخت محرّم في ذلك المجتمع الذي تفرض تقاليده ذلك، جاءت معالجة الملل والسأم بطلبها من أخيها مجموعة جرائد ومجلات فنية. وقد أوحى الحوار للمتلقي بأنّ هؤلاء النساء الشياطين بأشكالهن لم يخرجن إلاّ بعد أن فقدن أولياء أمورهن، وتحللّن من قيود الحبس، لكن بعد أن كبرن ونحلت أجسامهن من المرض والملل والسأم.

وقد اتّضح بدراسة المتن المنتخب أن ثمة حوارات عُنيتْ بسرد التفاصيل، وأنه حينما تسعى القصة المركزية داخل النص إلى رصد التحولات السردية العامة، تركّز الحوارات على تلك الأشياء الصغيرة التي لا تبدو تفاصيلها إلاّ من خلالها؛ بمعنى أن الحوار يعمل على كشف البرنامج السردي الذي قدمه السارد من قبل ولكن بصورة أكثر بياناً وتوضيحاً. ويمكن الاستشهاد على ذلك بالمقطع السردي التالي من قصة (عُزلة) لنتبين كيف أعاده الحوار للحياة بصورة أكثر وضوحاً، ومن ثم أكثر تأثيراً على المتلقي؛ يقول المقطع

---

(١) العتيق، فهد. أظافر صغيرة وناعمة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ٢٠٠٠م، ص: ١١.

السردي: "**وخرج يستطلع الأمر، فإذا به يشاهد شاباً نحيلاً رثّ الملابس، يخفي كل ملامح وجهه، ولا يُظهِر منها إلاّ عينيه، يقوم بالبحث ببلاهة في المكان**"[1]. ونجد القاص يعيد رسم هذا المشهد في الحوار الذي أسهم في رسم الملامح بشكل أدقّ وأكثر تفصيلاً: "**...وراح يسأله: من أنت؟ وعم تبحث في أرضي؟ فأجابه الشاب: أنا عابر سبيل، أبحث عن لقمة صغيرة، وشربة ماء تروي عطشي، ثم أواصل طريقي. زادت إجابة الشاب دهشته، لكن هناك أمراً ظل يدفعه للقلق، دفعه لسؤاله مرة أخرى بحذر: طيب لماذا تخفي وجهك؟!**

- **أخفي وجهي لأن لا أحد يرغب في رؤيته.**

- **أنا أرغب في رؤيته، فإذا كنت ترغب في الحصول على ما تريده من عندي فأرني وجهك...**"[2]. فالحركة السردية في المقطع الأول وصفت الشاب، ولكنها لم تستطع بشكل دقيق أن تكشف سبب مجيئه ونوع عمله، فقام الحوار بهذه المهمة، وأوصل للقارئ تفاصيل أكثر لم يصل إليها قبل.

وكما يعمل الحوار على كشف التفاصيل السردية، فإنه يعمل - كذلك- على تفكيك بعض الشفرات، كما هو ملاحظ في قصة خديجة النمر (الهبوط والصعود) التي لعب فيها الحوار دوراً بارزاً؛ إذ جاء في مواضع عدة، وأدى أكثر من وظيفة سردية. وقد ربطت القاصة بين الحوار

---

(١) زين (٢٠١٥)، ص: ٨٢.

(٢) زين (٢٠١٥)، ص: نفسها.

والآخر بناء على تلك الوظائف ؛ فرسم الأول حالة الراوي التائه الوحيد، وكيف التقى بآخر ليخبره حقيقة الأرض التي هو عليها، ولماذا هو عليها:

"صحراء.. لا شيء حولي إلا تلال رمل خلفها تلال رمل خلفها تلال رمل إلى ما لا نهاية.. أقتّر عينيّ لأرى.

- **هيه.. عمّ تبحث؟**
- **أخيراً وجدتُ أحداً، أين نحن؟**
- **أين نحن؟! على الأرض السفلى لتنال عقابك"**[1].

وتتضح في هذا المقطع الحواري عدد الشخصيات، وطبيعة المكان التي هي فيه، وسبب وجودها فيه، وأنه ليس بسبب تعطل سيارة أو نحوها، بل لأمر آخر تبيّنت ملامحه في الحوار التالي:

"وبدأ في مساءلتي بهدوء دون أن ينظر إلي:

ما بك؟ تبدو تائهاً بالفعل.. أعني.. لا يبدو عليك الغضب؟ بل لا يبدو عليك حتى الندم؟

ولما لم أجب بشيء قال: هل تحب التفاح؟"[2].

ففي هذا الحوار حدث تطور من جهتين ؛ الأولى: تعمّد إخفاء ملامح الشخصية السائلة، وهو ملحوظ في المقطع الحواري الأول (أخيراً وجدت أحداً)، ونراه في هذا المقطع (دون أن ينظر إليّ)، بل إنه ملحوظ في السرد

(١) النمر، خديجة. الأفكار السابحة بين السماء والأرض. منشورات ضفاف، بيروت-لبنان، ط١، ٢٠١٤م، ص: ٧.
(٢) النمر (٢٠١٤)، ص: ٨.

بين الحوارين. والثانية: تعمّد ربط الحالة الراهنة للراوي بالماضي، وهو ماضٍ سحيق بدا في الحوار الأول (الأرض السفلى لتنال عقابك) وفي الحوار الثاني (هل تحب التفاحة)؛ ذلك السؤال الذي أقلق الراوي، وقد أتت الإجابة عنه - كذلك- باستخدام تقنية الحوار: **"توقف ووضع يده على كتفي ثم قال وهو ينظر في عيني: آدم.. أنا الشيطان..."**[1]. وهنا يتأكد لنا أن القاصة أرادت - بالفعل- أن يكون للحوار دور في تحريك السرد وذلك بربط المقاطع الحوارية بطريقة تجعل المتلقي يتحسسها ليفكّ بها بعض الشفرات التي أودعت فيها؛ فبعد المقطع الحواري جاء السرد كاشفاً عن ملامح تلك الشخصية/ الشيطان، كما اتضحت العلاقة بينه وبين الراوي، وبدت المقاطع الحوارية التالية تجلي هذه العلاقة.

ويمكن أن نجد حوارات تتجسد سردياً ولكن بواسطة اللغة الشعرية التي تعمل على رصد التحولات السردية مستغلة إمكاناتها السردية والشعرية في تحقيق ذلك، وهذا ما نلمسه في قصة (أرض معبأة بالغياب) إذ نلاحظ أن السارد يسجل - في الإطار العام للقصة- مخموراً ترصد تحركاته في الفراغ، بيد أنه يصطنع حواراً يبدو أنه بين الشخصية الرئيسة في النص وشخصية متخيلة، ثم يجري الحوار محملاً باللغة الشعرية العميقة وفي الوقت ذاته بحركات سردية جزئية تتحرك ولكن خارج إطار النص؛ **"مخمور نحيل**

(١)النمر (٢٠١٤)، ص: ٨.

الوجه، بدت له الأرض وكأنها معبأة بالغياب، أدارت له ظهرها فوقف مريقاً بصره في عتمة جديلتها.

اقترب منها وشدها من كتفها دافعاً نداء قلبه نحو شحمة أذنها الحمراء:

- لا تذهبي..

كررها ثانية فوق صوته الأحدب:

- لا تذهبي..

أجابته بلكنة باذخة الرقة:

- كي لا يشتد العشق في خلدي...

قاطعها:

- لم لا تنزلين أحماله عن ظهر صبرك إذن!!

عقدت جديلتها ومطّت طراوة شفتيها:

- ليتني أستطيع..

قال وخيط الدمع يمشط وجنتيه:

- لقد بسطت في طرقات قلبي بساطاً من الحب فلم لا تدخلينه؟!!.

ثم تحركت عيناه فوق قطعان النمش الصغيرة المتناثرة فوق نعومة صدرها، وأردف بأسى:

- لم أكن أعرف أن الحب يدوس أعناق المحبين!!.."[1].

(١) سليمان (٢٠١٣)، ص: ٧- ٩.

ويستمرّ الحوار على هذه الشاكلة محملاً باللغة الشعرية السردية ذاتها لتتحول معه تلك المشاعر التي كانت داخل الشخصية إلى حركة، بل يمكن القول: إن هذه الملفوظات تحولت إلى قصص قصيرة داخل إطار القصة الرئيسة لتشكل مجموعة حركات سردية صغيرة تشبه العنقود. وقريب من ذلك ما جاء في قصة (مذاق المنية)[1]؛ حيث بدا النص الحواري على هيئة من الثبات، بيد أنه كان يتحرك في إطار شعرية اللغة التي تنزاح بالدلالة من الحركة السردية إلى الحركة الشعرية.

وبجانب الحوار الذي أسهم في حركة السرد وتحولاته، نوع آخر يمكن وصف إسهامه السردي بالصفر، وليس معنى ذلك انعدام وظيفته؛ فربما حمل وظيفة أو مجموعة وظائف مرتبطة بدلالة النص أو بأدواته الأخرى. ويمكن للقارئ مع هذا النوع من الحوار أن يواصل التفاعل مع الحركة السردية دون أن يضيف إليه الحوار شيئاً، ومن ذلك ما جاء في قصة (شهادة): **" لم يمر وقت طويل قبل أن تدير ظهرها لصديقتها وتسحب قميصها وتقول بخوف:**

ما هي هذه الورقة الملتصقة بي؟

تقرأ صديقتها بصوت مرتفع:

تاريخ الصنع

البلد المصنعة

---

(١) سليمان (٢٠١٣)، ص: ٥٥.

كيفية الاستخدام

وتاريخ انتهاء الصلاحية

شهقت مستغربة والتفتت إلى صديقتها، نظرت إليها صديقتها بهدوء وقالت:

كلنا لدينا في أعلى الرقبة ذلك الملصق! أنت فقط للتو تكتشفينه!"[1]؛

فالسؤال عن هذه الورقة - وهو سؤال سبق قراءة مضمون الملصق المنزاح بالحوار إلى الوصف- قد جاء زائداً عن حاجة السرد والوصف، ولن ينقص من القصة شيء لو لم يكن هذا السؤال، بل كان الأولى عدمه لأن من خصائص القصة القصيرة تكثيف اللغة ما أمكن. ويمكن ملاحظة هذا النوع من الحوارات الزائدة عن حاجة القصة، فضلاً عن حاجة السرد، في قصة (شموخ احتفالي)[2]؛ إذا يمكن أن يستمر السرد دون أن يكون للحوار فيها أي أثر في حدوث تحولاته.

٢- ٢ الحوار وعلاقته بعناصر السرد:

إذا كان التحول السردي قائماً - في الأساس- على العلاقة بين الذات والموضوع حيث ترتسم البرامج السردية على أساسها، فإن ما بين حالتي الافتتاح والاختتام حالات وتحولات تحوي الكثير من العناصر المكملة لأداء البرامج السردية؛ منها الشخصيات سواء كانت مساعدة أو معيقة، والمكان

(١) الأحيدب، ص: ٤.

(٢) العتيق (٢٠٠٠)، ص: ١٥.

السردي الذي تجري فيه الأحداث، وأدوات فنية أخرى مرتبطة بالبناء السردي. ونشير بدءاً إلى أنه تحت هذا العنوان سيكون التركيز على الملفوظات الحوارية، ومدى ترابطها والعناصر السردية، وكيف عمل الحوار على تعضيد وظائف تلك العناصر أو التأثير عليها إيجاباً أو سلباً.

وتعدّ الشخصيات أحد أبرز العناصر الفاعلة في السرد، كما أن ارتباطها بالحوار ارتباط مباشر؛ بأفعالها، وأقوالها، وطريقة تقديمها، وعرض مكنوناتها وردود أفعالها..إلخ. ولأهمية أقوال الشخصيات وحوارها داخل الرواية، وضعهما (باختين) مكوّنين أساسيين من مكونات أسلوبها، لا مكوناً واحداً[1]. وبعد دراسة الحوار في المتن المنتخب وعلاقته بالشخصيات، تبين أن الحوار مرتبط - بصورة مباشرة- بسياسة السارد في تعامله مع الشخصيات وتناوب الحكي بينها، ويمكن التمثيل على ذلك بقصة (سر العين)؛ وتحديداً في المقطع الحواري الذي دار بين الزوجة وزوجها الراحل:

"قالت: كنت أنتظرك فتراكمت القصائد وخلفت ميرفت، التي مع انتقالها من المرحلة الابتدائية إلى المتوسطة جاء طبع ديوان الشعر... وذات ليلة وأنا أجلس في فناء المنزل أتأمل الفضاء، وندفاً من السحب تقترب من القمر لحجب نوره، جاءت ابنتي فاتن لم تقاطع تأملي، ووضعت كفها على كفي المنبسطة على متكئ المقعد وهمست: وين [كذا] وصلت سر العين."[2].

(١) ينظر: باختين (١٩٨٧)، ص: ٣٨.
(٢) الشقحاء (٢٠١٦)، ص: ١٨- ١٩.

ويتضح من هذا المقطع كيف تحول السرد من لسان السارد إلى لسان الشخصية التي يحكي عنها ؛ إذ سلمها الخط السردي كي تواصل الحكي لتعرض لنا قصصاً فضّل السارد أن تكون على لسان شخصيته مباشرة لعلمه بأنها ستكون أكثر دقة في سردها. كما أن الحوار نفسه أسلمنا لحوار داخله، هو سؤال فاتن لأمها عن سر العين، وبهذا عمل الحوار على حشد الشخصيات ليس فقط في حضورها ولكن ضمن أفعالها وحركتها السردية الفاعلة.

وفي قصة (وجوه النساء) عمل الحوار على إبراز شخصية المرأة، والتأكيد على حضورها بفعلها وقولها ؛ حيث تشكلت القصة على صورة حوار معها لعرض التفاصيل من منظور الراوي الذي كان طرفاً في الحوار، فأتاح له ذلك الوصول إلى نقاط معينة في عالم المرأة لم نكن نستطيع أن نصل إليها بغير الحوار الذي جاء فيه : **"كانت الطريق معتمةً، والحارة نصف مغمضة، تسير في غير اتجاه، كأنها سفينة ثملة، وأنا أراكِ أحياناً تقفين هناك خلف الباب دائماً، بعيدة عن العيون، أراكِ من البعد شاهقة مثل نخلة، تبسطين وجهك البارع وكامل جسدك على ظهر غيمه طائرة تلف البلاد، أو تطل من علو يليق بسموها على حارة تشبه طفلة ضائعة، تنقلب إلى ممرات صغيرة ومتعرجة في الليل الغامض، لتمتلئ بآثار ركض لحيوانات نابحة ومخلفات منازل وسواد وصمت، وفي الصباح ترين حبات الضوء وتستمعين**

لأول العصافير.."[1]. وقد عمل الحوار على تحريك السرد ولكن بطريقة مختلفة، كما عمل على إبراز شخصية تلك المرأة التي بدت أكثر الشخصيات وضوحاً - سواء في خِلقتها أو أخلاقها- حتى تجاوز حضورها حضور الراوي نفسه، فلا يمكن للقارئ أن يلمح شيئاً سواها.

وقد يأتي الحوار لإدخال شخصية مركزية لم تكن موجودة في البرنامج السردي، كما في قصة (أربعون خريفاً)[2]؛ إذ ورد في آخر القصة مقطع حواري مضيفاً بصورة غير مباشرة شخصية جديدة للقصة وهي شخصية الأب التي لم تكن موجودة. والمقطع الحواري قائم على أسلوب التمني الذي كشف للقارئ أن الأب كان معارضاً لاختيار الفتاة طريق الدراسة، وها هي الآن تكتشف أنه لم يكن معارضاً وإنما كان يمثل دور المساعد الذي يمكن أن ينقذها من هذه الحالة التي تعيشها.

وقد يتخذ السارد الحوار وسيلة لجلب شخصية ما تكون منصّة لسرد أحداث معينة من خلالها، كما في قصة (شاهد عيان)[3]؛ الذي تجري أحداثها في موقع جريمة قتل امرأة، فالحوار يحصر السرد بين مقطعين أساسيين يتكون كل واحد منهما من سؤال وإجابة، فالسؤال الأول ينطلق من قبل المحقّق الذي يسأل الراوي أن يكون قد شكَّ بأحد فيجيبه بـ (لا). أما السؤال الثاني فينطلق به الراوي تجاه مجموعة من الناس الذين يوضحون له

---

(١) العتيق (٢٠٠٠)، ص: ٢٦.
(٢) سليمان (٢٠١٣)، ص: ٢٩.
(٣) مدخلي (٢٠١٦)، ص: ٢٦.

هوية القتيل، ويتضح بعد ذلك - من الإجابات ومن حواره الداخلي مع المقتولة- أنه هو من قتلها، بعد أن كانت قد قتلت قلبه، وهو مايتبين أنه قتل مجازي في كلتا الحالتين. وقد جاء السرد ذاته على هيئة حوار بالطريقة نفسها التي أشرنا إليها سابقاً؛ حيث يستعين به السارد لاستحضار شخصية تتكئ عليها أحداث معينة، وتتصاعد حتى تصل إلى نقطة النهاية.

ونسجل هنا أمراً له جانب من الأهمية، وهو رغبة بعض القصّاص في ترديد أسماء شخصيات بشكل مبالغ فيه، ويبدو أن ذلك رغبة في إضفاء شيء من الواقعية والدرامية، إلا أنه يناقض - إلى حد كبير- مبدأ الاقتصاد اللغوي في هذا النوع من القصص، كما أنه لا يضيف شيئاً إلى الحوار، ولا يخدم السرد. ويمكن التمثيل على ذلك بما جاء في قصة (بلا أحضان)[1]؛ إذ يتردد (صالح نور) و(عبدالقادر) في مواضع كثيرة من النص بصورة غير مستساغة فنياً.

وللحوار علاقة بأجزاء البنى الأخرى للقصة، منها علاقته بالمكان، حيث تكون العلاقة "مترابطة جداً بين هذه العناصر فالفضاء يستحيل إلى ما يشبه الخطة العامة للراوي/ أو الكاتب في إدارة الحوار، وإقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال، حتى أن كريستيفا (Julia kristeva) تشبه الرواية في هذه الحالة بالواجهة المسرحية. إن العالم الروائي هنا بما فيه من أبطال وأشياء، يبدو مشدوداً إلى محركات خفية يديرها الراوي الكاتب وفق خطة

(١) ينظر: مدخلي (٢٠١٦)، ص: ٤٢- ٤٤.

مرسومة. والواقع أن ما تتحدث عنه (كريستيفا) هنا يشبه إلى حد بعيد ما يسمى بزاوية رؤية الراوي، وهو مبحث له علاقة بموضوع السرد الروائي"[1]. فللمكان السردي صلة وثيقة بالوصف لكونه الأقدر على إيصال الصورة إلى المتلقي بواسطة اللغة، وهي مهمة لا تعجز الحوار، بل إنه يستطيع القيام بها مع الحفاظ على طابع السرد فيه؛ فيقدّم المكان الذي تجري فيه الأحداث، ويسهم في صنع الحركة السردية والأخذ بعاتق التحولات فيها إلى الأمام. وقدرة الحوار هذه ملاحظة في بعض القصص، ويمكن تلمسها في المقطع الحواري الذي ورد في قصة (نهاية الحلم): **"قالت الأم: لو سمحت من طريق الخواجات مور فيوز غير مسلمة"**[2]؛ حيث كشف هذا المقطع الحواري - الموجه من الأم للسارد- طبيعة المكان الذي وصلوا إليه، وأنهم على مشارف مكة، وينبغي عليهم أن يسلكوا طريقاً لغير المسلمين. وبهذا لم يقدم المقطع صورة سردية للمكان وحسب، بل وملمحاً جغرافياً بدا أمام القارئ بما فيه من طبيعة وشخصيات متحاورة، إضافة إلى الدلالة الثقافية.

وفي قصة (الهبوط والصعود) حمّلت القاصة الحوار، الذي جاء في مواضع عدة، أكثر من وظيفة سردية، وربطت بينها وظيفياً. وقد رسم الحوار في أول القصة حالة الراوي، ذلك التائه الوحيد، وكيف التقى بآخر

(١) لحميداني، حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٩١م، ص: ٦١.
(٢) الشقحاء (٢٠١٦)، ص: ١٠٩.

ليخبره حقيقة الأرض التي هو عليها، ولماذا هو عليها: **"صحراء.. لا شيء حولي إلا تلال رمل خلفها تلال رمل خلفها تلال رمل إلى ما لا نهاية.. أقتّر عينيّ لأرى.**

- **هيه.. عمّ تبحث؟**
- **أخيراً وجدتُ أحداً، أين نحن؟**

أين نحن؟! على الأرض السفلى لتنال عقابك"[1].

وتتضح في هذا المقطع الحواري طبيعة المكان ووحشته، إضافة إلى تجسيده مشاعر الشخصيات المرتبطة به، بطريقة تفوق تجسيدها بالوصف المباشر.

وتعد المفارقة إحدى الخصائص الفاعلة في النص القصصي الحديث، ولا نعني بها تلك القائمة على الاختلال في عنصر الزمن السردي الناتج عن إعادة ترتيب الأحداث السردية وفق منطق السرد الأمر الذي يترتب عليه استباقات واسترجاعات، فهذه سندرسها لاحقاً؛ وإنما نعني بها المفارقات الناتجة عن الأحداث السردية التي تصدم المتلقي بما ليس متوقعاً عند القراءة. وقد لاحظنا أن القاص السعودي قد وظف الحوار ليخدم هذه المفارقة بصور مختلفة، ويمكن التنبه لذلك في قصة (شهقة)[2] حيث تتصاعد الأحداث مستوقدة من الحوار بين السارد الذي يروي الأحداث ومتصلة مجهولة،

---

(١) النمر (٢٠١٤)، ص: ٧.

(٢) ينظر: زين (٢٠١٥)، ص: ٧١- ٧٤.

بطريقة تدفع إلى التأزم حتى تصل إلى ذروتها ؛ فهي تهدد وتتوعد وهو يتجاهل لكنه يرضخ بعد ذلك لطلبها ، وفي النهاية يكتشف القارئ أن الحوار كان عبثاً إذ إن الرسالة لم تصل إلى الشخص المعني بل لشخص آخر. لقد بدا الحوار غير مجدٍ ، وجاءت المفارقة في الأخير لتكشف سبب ذلك وهو أن المتصلة مخطئة بالرقم ، كما أن النص مليء بسرود نبهت إلى خطأ الاتصال ؛ إذ لم تكشف المتصلة عن شخصها ولا عن سبب اتصالها ، غير أن الحوار أسهم في تقديم قصص جزئية تعاضدت معاً وأثارت في المتلقي تساؤلات عدة قبل أن يصدم في الأخير بنتيجة غير متوقعة.

وربما عمل الحوار على حدوث مفارقة تُوقع القارئ في فخ التساؤل ، لينتهي السرد إلى نهاية مفتوحة تتعدد معها الاحتمالات ، ونجد ذلك في قصة (بقايا أمل) حيث يعزم عدنان على السفر إلى باريس وتأتي زوجته لتوديعه في المطار ، فيصل السرد إلى هذه الذروة : **"وفي ضوء صخب وضجيج الأفواه ، استوقف عدنان صوت تلك الفتاة الشقراء كان جُبنه يعيق استجابته لها. تقدمت نحوه احتوته برموشها ضمته داخل عيونها ، صمتت برهة ثم صرخت : أرجوك لا ترحل دعني أعيش...**

آن ذاك تعالى صوت تردد صداه بين جنبات الصالة

(على السادة المسافرين إلى باريس)

حمل معطفه على ساعده. وأدار عربته حيث أمره ذلك الصوت"[1].

والمفارقة هنا تأتي من أمرين متلازمين: أولهما وجود صوتين: صوت الفتاة التي تأمره ألاّ يسافر، وصوت النداء الذي ينادي المسافرين إلى باريس. وثانيهما وجود استجابة واحدة أوقعت المتلقي في مفارقة مبنية على تساؤل فحواه: هل كان الفعل استجابة للصوت الأول أم الثاني؟. وقد أسهم الحوار في خلق هذه المفارقة، وفتح الاحتمالات المتوقعة.

وقد لا يعمل الحوار على صنع المفارقة وإنما على كشفها وإنهاء التحولات السردية، ويمكن تأمل ذلك من المقطع التالي من قصة (الجارة): **"...كانا يتداعبان ويتبادلان الغزل والقبل الحميمية، دخلت زوجتي ولم أشعر بها إلا وهي واقفة خلفي مباشرة تنظر معي وتقول: ألم أطلب منك إبعاد هذا العش من النافذة، لقد وسخت الزجاج والجدار وحتى رائحتها منعتنا من فتح النافذة وتهوية الغرفة، التفت سريعاً وأنا أطلب منها أن تدعها تسكن وتظل جارة لنا فهذا أقل حق للجوار، خصوصاً إذا كانت وديعة كالحمامة"**[2]. لقد عمل الحوار هنا على كشف المفارقة التي بناها السارد حتى هذه اللحظة؛ إذ إن المقطع استعادي لحدث كانت قد قالته الزوجة من قبل، وقد بنى السارد الأحداث بشكل يجعلنا أمام حدث وشخصيات أخرى قدمها في صورتها الإنسانية ثم انعطف هذا المقطع

(١) مدخلي (٢٠١٦)، ص: ٢٨.
(٢) المطمي (٢٠١٤)، ص: ٢٤.

الحواري بالأحداث والسرد نحو كشفها. ويمكن أن نتلمس دور المفارقة في وضع حد لتحولات النص، في هذا المقطع من قصة (ليس في الحب إسراف): **"وقفت وهو غارق في تفكيره، لم يشعر بها إلا وهي تحضنه من الخلف، استدار مقبلاً جبينها وابتسامتها تطرد كل برودة لوهج الحب، قائلاً: ماذا بقي؟ ردت: حبيبي بقي قلبي الذي ينتظره الكل، لن أبيعه إلا لك حتى لو ظللنا في العراء، فأنا خلقت لك"**[1]. وهذا الحوار، كسابقه، جاء في خاتمة القصة ليكشف المفارقة ويعمل على إنهاء الحالات السردية بإعطاء موقف ختامي لحركة السرد التي تتكون من قطبين: أحدهما يتجه إلى بيع ما يملكانه من سيارة وبيت..إلخ والآخر يتجه إلى بيعها قلبها، فقد وُضع القلب مقابل تلك السلع التي باعها الزوجان وقد كان الحوار بهذا الإعلان منتجاً لشعرية النص ومحولاً دلالة البيع من البيع المادي إلى المعنوي إذ هي لا تبيع القلب إنما تملكه زوجها؛ فمقابل بيع الأشياء المادية بقي تمليك القلب ثابتاً بوصفه تجسيداً للجوانب المعنوية الثابتة في العلاقات الإنسانية، وهنا تتجسد المفارقة التي يستطيع الكاتب معها أن يطمئنّ لاختتام أحداث النص عندها.

وقامت بعض الحوارات بإعادة تشكيل الأحداث بصورة أكثر قدرة على نقد الواقع الاجتماعي بعيداً عن التصريح الذي ربما أحال القصة إلى ما يشبه المقال، ويمكننا ملاحظة ذلك بتأمل المقطع الحواري التالي من قصة

---

(١) المطمي (٢٠١٤)، ص: ٤٩.

(الأسيرة) : **"حين رفعت بصرها عنه إلى الأعلى، ورأت ابنتها تنتظرها بإنصات، تفلت ما على لسانها من نكهة الرشفة الثانية، وأكملت: البارحة سمعت نحيبها، فتوجهت إليها أسألها عما أصابها، فعرفت أن إخوتها رفضوا العريس الذي تقدم أخيراً لها. فتجيبها ابنتها بحسرة:**

- **ليس جديداً ما تقولينه لي الآن يا أمي.**
- **ماذا تقصدين يا ابنتي؟!**
- **أقصد أن إخوتها من زمان هم من يشترون لها الملابس، ويمنعونها من الزيارة والاختلاط مع الزميلات السابقات والجدد. حتى من بنات الجيران يمنعونها، ولا يسمحون لها بزيارتهم واستقبالهن في البيت.**
- **بس أنا يا بنتي وصتني عليها أمها قبل أن تموت.**
- **صحيح يا أمي، ولكن ذاك كان حين كانت تأتي مع أمها إلى بيتنا، ونلعب معاً مع بنات الجيران.**
- **وما الذي تغير في الدنيا؟!**
- **لا شيء، سوى أنها واصلت تعليمها، وصارت معلمة"**[1].

ويمكن القول: إن هذا الحوار قد ضمّ قصة مكتملة إلى حد ما، كما اشتمل على مفارقة تمثلت في أن المرأة التي توظفت لم تملك حريتها بل ازداد استعبادها مع تحولها إلى مصدر كسب لإخوتها الذين يرون في راتبها مصدر دخل لن يتنازلوا عنه. ولم تأتِ هذه الأحداث مباشرة، بل صيغت بصورة

(١) زين (٢٠١٥)، ص: ١٧- ١٨.

سردية مغايرة لا يمكن للشكل السردي المباشر أن يأتي بها ؛ بمعنى أن السارد لم يقدم هذه المعلومات بصورة مباشرة بل عمل بواسطة الحوار على تشكيلها بلياقة فنية قريبة إلى ذوق المتلقي ، وإن كان ثمة عبارات أثقلت الحوار نوعاً ما ، مثل أسلوب النداء (يا أمي ، يا ابنتي) الذي بدا ثقيلاً وزائداً.

وكما أن الحوار وسيلة لعرض الأحداث الاجتماعية دون الوقوع في التسطيح ، فإنه كذلك وسيلة لعرض دواخل الشخصية دون اضطرار السارد إلى الغوص عميقاً فيها. إن سرد حالات النفس الكامنة أمر صعب ، بيد أن الحوار وسيلة مناسبة لعرضها وإخراجها ، ويبدو ذلك واضحاً في قصة (المتأنقة) : **"بهدوء (قالت : أنا خائفة) وعرفت مصدر خوفها واتفقنا على أن ثمة صداقة روحية بيننا..."**[1] ؛ فالخوف حالة نفسية داخلية ، وكان يمكن للقاص أن يقدمه بوسيلة أخرى ، لكنه آثر عرضه بالحوار من أجل نقله للقارئ مشهداً مجسداً تبدو فيه الحركة والصور وليست سردية لغوية وحسب.

إلا أنه مما يجب التنبيه عليه ، أن المبالغة في توظيف الحوار لتصوير الأحداث الاجتماعية وانعكاسها - سواء تلك القضايا البسيطة داخل المجتمع أو تلك المتعلقة بموضوعات كبرى تتعلق بالأيديولجيا- قد تفسد الجانب السردي فيه ، ويجعل النص أشبه بالخطاب الأيديولوجي الذي تحمله

(١) الشقحاء (٢٠١٦)، ص: ٤٦.

الشخصيات في ثنايا حوارها ؛ كما نلمسه في هذا المقطع من قصة (القلب الضرير) : **"في هذه اللحظة جاء صوت أبي جابر منادياً.**

- **أسرعي يا أم جابر أسرعي...**
- **ما بك؟!**
- **انظري هذه الصور الحية وهذه المجازر البشعة... انظري الحد الذي وصل إليه العرب من الهوان...**

ألهذه الدرجة نحن ضعفاء؟ بالأمس قتلوا الطفلة إيمان ثم ألحقوها بالدرة محمد. وفجر اليوم.. ويا للأسف اغتالوا الشيخ المقعد..."[1]. ومع أن هذا الحوار قد تضمن سرداً إلا أنه مغرق في الخطاب الأيديولوجي الذي ينحاز في مضمونه إلى مجال آخر لا تستوعبه هذه القصة ، وكان بإمكان القاص أن يعبر عن هذه المضامين بطرق أخرى غير هذا التسطيح الذي لا يقدم شيئاً للسرد ، وأن يوائم بين الفكرة التي تملكته وعرضها بطريقة فنية تقدم شيئاً جديداً.

وكما أن المبالغة في توظيف الحوار تفسد الجانب السردي ، فإن النزعة إلى مسرحة القصة تؤول إلى الأمر نفسه ؛ فغلبة الطابع الدرامي - حيث تتحول القصة القصيرة إلى ما يشبه المسرحية المكتوبة- تحيل القصة إلى ما يقرب من المسرحية ، وتجعل القارئ مشاهداً يتلقى الحوار بين الشخصيات على امتداد

(١) مدخلي (٢٠١٦)، ص: ١٦. وقريب من ذلك ما جاء في قصة (سيدة الزمان) لخديجة النمر ؛ حيث يدور الحوار بين رجل وزوجته عن وضع المرأة اجتماعياً وسياسياً، ولكن الحوار ذو طابع مؤدلج، ينزاح بالسرد إلى الجدل الأيديولوجي، فتضيع في ثناياه الحبكة القصصية. ينظر: النمر (٢٠١٤)، ص: ٤١.

النص، الأمر الذي يضيع معه السرد وتذوب عناصره داخل هذا الحوار الذي لم يعد سردياً بل استحال دراماياً مسرحياً، وهذا الأمر يمكن أن نلمحه في قصص عدة من مجموعة (الأفكار السابحة بين السماء والأرض)[1].

٢- ٣ الحوار والرؤية السردية:

تعد الرؤية من أبرز ما عني به النقاد في دراسة السرد؛ حيث إن "الوقائع التي يتألف منها العالم التخيلي لا تقدم لنا أبداً في (ذاتها) بل من منظور معين وانطلاقاً من وجهة نظر معينة. وهذه الألفاظ البصرية استعارية أو بالأحرى مجازية. فـ(الرؤية) هنا تحل محل الإدراك برمته، ولكنها استعارة ملائمة لأن للخصائص المتنوعة للرؤية (الحقيقية) كلها ما يعادل في ظاهرة التخيل"[2]. ومن آثار العناية بهذه المكون السردي (الرؤية) أن تعددت المصطلحات النقدية التي تشير إليه؛ كالمنظور، ووجهة النظر، وزاوية المجال، والتبئير، ..إلخ. وتعني - في مجملها- الزاوية التي من خلالها تُرصد الأحداث، تلك التي يجب على السارد أن يوليها مزيداً من العناية لكونها المحدد الأساس لخصائص كتابته للنص بكل ما تعنيه الكلمة.

---

(١) ينظر على سبيل المثال: النمر (٢٠١٤) القصص: (الهبوط والصعود، الأفكار السابحة بين السماء والأرض، رجال، أحبك حبين) ص ص: ٨، ١٥، ٧٥، ١١٣.

(٢) طودوروف، تزفيطان. الشعرية. ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط٢، ١٩٩٠م، ص: ٥٠.

وفي المتن القصصي المدروس، يمكن القول: إن كثيراً من الحوارات قد هيمنت عليها الرؤية السردية، وإن إدراجها كان بهدف توجيه السرد وصياغته داخل النص نحو وجهة معينة. وإذا كانت الرؤية مرتبطة بالراوي حيث "لا رؤية بدون راوٍ ولا راوٍ بدون رؤية"[1]، فإن ذلك يقودنا نحو النظر إلى بقية أطراف العملية السردية. وإذا كانت الرؤية إما داخلية أو خارجية - تصف الأحداث من داخلها أو من خارجها- فإنها توصف كذلك بذاتية أو بموضوعية؛ أي أن حدثاً ما قد يوصف من خارجه ذاتياً أو موضوعياً، وقد يوصف من داخله كذلك[2].

وقد انتهت الدراسة إلى أن للتنويع بين الرؤيتين الداخلية والخارجية أثراً واضحاً في تشكيل سردية الحوار الذي كان له دور بارز في تعاضد أطراف العملية السردية وهي تسهم مباشرة في صنع الأحداث واشتداد وتيرتها، على نحو يوضح كيفية العناية بهذا الطرف أو ذاك بوصفه صانع الرؤية السردية. وعلى هذا يتحول السرد إلى حوار، على شكل خطاب متخيل داخل النص. ويمكن أن نلمس ذلك في المقطع الحواري التالي من قصة (شيء من الذاكرة): **"كان عمري عشر سنوات. أكبركِ بثلاثة أشهر، بزوغ فجر**

(١) إبراهيم، عبدالله. المتخيل السردي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٩٠م، ص: ٦٢.

(٢) للاستزادة حول موضوع الرؤية ينظر: طودوروف (١٩٩٠)، ص: ٥٠. يقطين، سعيد. تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ٢٠٠٥م، ص: ٢٨٣- ٣١٣.

نهديك يوحي بأنوثة غادية.. آه كم أنت بريئة بل جميلة وهذا ما دفع (لؤي) إلى محاولة سلب بكارتك البتول، سمعتك تستنجدين. استجاب قلبي لصياحك. كنت أجهل فحوى الحب. لكن ما قمت به أعنف حب. وإلا ما الذي يدفعني للدخول في نزال شخص يكبرني بتسع سنين..."[1]. ويبدو في هذا المقطع كيف وضع الساردُ المخاطبَ داخل هذا النص بمحاورته تلك المرأة في شيء ما حصل في الماضي، ليواصل السرد على هذه الشاكلة بينهما حتى يصل آخر النص فيهذي بصوت مسموع نبّه زوجته التي سألته عما يحلم به: "**استيقظت زوجتي على صراخي، هدأتُ من ريعها. قبلتها. قلت لها: شيء من الذاكرة لاح بمخدعي**"[2]. ويتبين من المقطعين السابقين في القصة نفسها هذا التنويع في الرؤية؛ ففي المقطع الأول يحاور الراوي شخصيته القصصية بصيغة المخاطب، ثم تتحول الرؤية مع الزوجة آخر النص حيث يختم به سلسلة السرد مقدماً في الحوار وضعية مختلفة للخطاب، حيث تصبح الزوجة في موقف الغائب. فالراوي هو نفسه، بيد أنه نوَّع في وجهة نظره للأحداث والتي تجلت لنا من خلال الحوار، كما أن الرؤية في المقطع الأول تتميز بكونها داخلية، إذا يعكس الحوار فيه مضامين معنوية، في حين يتحول في حواره مع الزوجة آخر النص إلى الجانب الخارجي، الذي يستطيع فيه أن يغالط في تشكيله ظاهرياً حتى لا تكشف ما يدور. ومن هذا

(١) مدخلي (٢٠١٦)، ص: ٢٠.
(٢) مدخلي (٢٠١٦)، ص: ٢١.

كله يتبين كيف عمل تنويع الرؤية في الحوار ذاته على إغناء السرد وتنوعه، وفي إطار النص ذاته.

وقد يلقي السارد على عاتق الحوار مزج الأطراف السردية، بل وأحيانا يُدخل القارئ إلى حلبة السرد؛ فحينما نقرأ المقاطع التي استهدفت المتلقي مباشرة لا نجد غير طرفين: الراوي والمروي له، ليَصل الحكي مباشرة من الأول إلى الثاني بواسطة الحوار الذي استطاع أن يربط بين الطرفين. لنقرأ هذا المقطع من قصة (وجوه النساء):

"ويا فخامة سيدنا الوقت لقد ضغطت أظافر الحارة على أرواحنا، وضغطت كفان ناعمتان على وجنتين صحراويتين، فتفجر الرأس ماء وأعشاباً ونخلاً وذكريات ولهواً ودوداً صغيراً، ولا زلت أراك تقفين هناك بعيدة عن العيون، عندما التقينا وتحدثنا، وقلت لك إنك لست المرأة الوحيدة في هذا العالم التي تبكي كثيراً، وتنام قليلاً، لست المرأة الوحيدة الجميلة، التي لا تمشط شعرها ولا تقلم أظافرها، ولا تستمع إلى الموسيقا"[1]. ويتجلى الأمر بوضوح أكثر في قصة (البئر) التي استهلت بحوار لا يبدو بين الراوي والمروي له فحسب، بل ربما بدا بين المؤلف والقارئ: **"من يقرأني منكم الآن... لا يحق له التوقف في المنتصف. إما أن تتوقفوا الآن... أو تتورطوا للأبد..."**[2]. ويبدو الحوار محرّضًا على استمرار السرد

(١) العتيق (٢٠٠٠)، ص: ٢٧.
(٢) الأحيدب، ص: ١.

باتجاه مواصلة القراءة، ليشعر كل قارئ أنه المعني بهذا الحوار، وأنه قد أصبح جزءاً من اللعبة السردية.

ويقودنا هذا الأمر إلى الحديث عن ملمح لوحظ في بعض القصص المدروسة، وهو وجود نوع من الحوار يبدو فيه طرف مسيطراً أمام آخر في حالة تخفٍّ وراء النص، ومما يميز هذا النوع أنه لا يأتي - عادة- في صورة مقاطع جزئية بل في النص كاملاً؛ بحيث ينبني النص السردي على حوار من طرف واحد فقط. ويمكن التمثيل عليه بقصة (أظافر صغيرة وناعمة)[1] إذ بني النص على حوار موجه من السارد إلى شخص غير محدد، وقد حُمّل الحوار سرد ما يقوم به هذا الطرف الغائب الذي يقوم هو بالفعل السردي أيضاً، وبهذه الصورة جاء الحوار مرتَكزاً في بناء النص كاملاً. وهو ما نلمسه كذلك في مجموعة (الأفكار السابحة) لا سيما في قصص: (مذكرات حنائي- يقظة- نبيذ ومربى ولبن)[2].

وللحوار من طرف واحد وظائف تتجاوز وظيفة توجيه المنظور السردي؛ منها تقديم السرد اللاحق كما هو ملاحظ في قصة (استشارة): **"بعد ساعة من جلوسنا، نهضت قائلة والثانية تبتسم: تعال أستشرك فيما جئت من أجله، ثم تركتني في الفراش لتأتي الثانية، ولما عدنا لغرفة الجلوس قامت ابنتها ذات السنوات العشر وأمسكت بكفي لتسحبني**

(١) العتيق (٢٠٠٠)، ص: ٥.
(٢) النمر (٢٠١٤)، ص: ٤٩، ٥٥، ٥٩.

لغرفتها."[1] ويمكن ملاحظة كيف استمرت الحركة السردية عبر الحوار والسرد بشكل متوازٍ تماماً؛ ففي الحوار: (تعال أستشرك فيما جئت من أجله)، والجملة السردية اللاحقة: (تركتني في الفراش لتأتي الثانية)، ولا يمكن فصل الحركة السردية التي جاءت في اللفظ الحواري عن الجملة السردية التي بعدها، ويمكننا إعادة صياغة القصة سردياً بإدماج اللفظ الحواري في بنية السرد دون أن يتعرض لأي توقف. كما أن اللفظ أيضاً يحمل الأزمنة الثلاثة، الحاضر والماضي والمستقبل، فـ(تعال) تحمل الحاضر و(أستشرك) سيحصل في المستقبل، بينما (فيما جئت من أجله) عبارة عن استعادة من الماضي حيث سيتبين لنا فعل المجيء. والملاحظ في أغلب هذه القصص أنها ترتكز على الحوار لتنبني عليه القصة كاملة، وهذا ما حصل في قصة (جرح): **"جاء اللقاء مصادفة إثر قوله: لن تخسري إذا جرى بيننا نقاش صغير ممتع، فصممت أن تكون زميلتها معها، وهي تجلس خلف مكتبها في اليوم الثالث، تذكرت أن صديقتها من بدأ الحوار شعرت بجرح، ولما بحثت عنه عرفت أنه رحل."**[2]، فالحوار (لن تخسري إذا جرى بيننا نقاش صغير) صوّر بوضوح ما سيحصل لاحقاً؛ إنه بصيغة الخبر، بيد إنه إخبار كذلك ودعوة لحصول حدث سردي. وقد يأتي الارتكاز على الحوار

(١) الشقحاء (٢٠١٦)، ص: ٦.
(٢) الشقحاء (٢٠١٦)، ص: ٧.

من أجل تقديم دلالة الانقطاع بالموت أو بغيره، وهذا ما يلمس في قصة (سر العين)[1]، أو (صبيحة صفراء)[2].

وربما عمل القاص على مزج الرؤيتين الداخلية والخارجية، عبر التنويع في الحوار بين الداخلي والخارجي دون أن يفسد حركة السرد، كما في هذا المقطع من قصة (ثقوب في القلب): **"سمعت صوت أبيها ينحدر بزهو مع شلال كلماته الشاعرية الصادقة، جذبت طرساً وسودته بالحبر كاتبة له: أكل اليتم روحي، سآوي إلى ظلك بلعبتي يا أبي.**

تضمدت كل جراحه مما قرأ، فاتقدت فيه مشاعر الأب، والتحفت أجفانه بعبق البكاء الفطري عليها، ليقوم بحشر ورقتها في أحد ثقوب جدران غرفته، ثم ألقى عقب سيجارته وأدار لها حرفه، وكأن روحه تصرخ لا صوته:

- **اهربي إلي يا ابنتي.**

وقبل أن تلمع النهاية في عينيها وينتصر عليها الألم، اندفعت بلعبتها المكسورة إلى ظله الذي لم يتقاصر.. فكانت الدنيا أرق وأشهى حين مرت شفتاه على جبينها"[3]. لقد بدا التجريب في المزج بين حوار الفتاة الداخلي والخارجي، بالتوازي مع المزج بين السرد الماثل بينها وبين من تعشقه من جهة، وبينها وبين حبها الأبوي الذي تذكره من جهة أخرى. وبالتالي عمل

(١) الشقحاء (٢٠١٦)، ص: ١٣- ١٩.
(٢) سليمان (٢٠١٣)، ص: ٣١.
(٣) سليمان (٢٠١٣)، ص: ٢٧.

هـذا المقطـع الحـواري علـى المـزج بـين مـستويين: مـستوى ماثـل في الحركـة السردية الآنية ومستوى في السرد المتخيـل، وقـد تجسد ذلـك عـبر استحـضار هذين المستويين في مزج متجانس وبصورة سلسة لم توقف عمليـة السرد بـل أضافت لها الكثير.

وقد يوظف السارد الحوار الداخلي لأسباب معينة كـصناعة سرد مجازي بالاتكاء على شخصيات غير واقعية، الأمر الذي يذكي قـوة الخيـال في ذلـك الحوار كمـا في قـصة (ثقـوب في القلـب)[1]. وقـد يوظفـه لعـرض حالـة نفـسية داخليـة لتتكـشف مـسرودة بالاعتمـاد عليـه وسـيلةً مناسـبةً لعـرض الحالـة وإخراجها كذلك؛ كما في هذا المقطع من قصة (المتأنقـة): **"بهـدوء (قالـت: أنـا خائفـة) وعرفـت مـصدر خوفهـا واتفقنـا علـى أن ثمـة صـداقة روحيـة بيننـا..."**[2]. وكـان يمكـن للقـاص أن يقـدم للقـارئ إحـساس تلـك الشخـصية بالخوف بوسيلة أخرى غير الحوار، لكنه عرضه حواراً لينقل للقارئ مـشهداً متحركـاً مازجـاً بـين الوصـف الحركـي والـسردي اللغـوي. ويـدخل في ذلـك (سـرد الحلـم) بوصـفه حالـة داخليـة، كمـا بـدا المقطـع الحـواري في القـصة نفسها: **"قالت: تصدق البارحة حلمت إنني ألاحق حمامة بيضاء في سطح بيتنا لما قمت من النوم شعرت بانـشراح لم أعتـده"**[3]. كمـا يـدخل فيـه سـرد أشياء لا يراهـا الـسارد حقيقـة بـل يتوهمهـا أو يتخيلـها، فتتـشكل الأحـداث

(١) سليمان (٢٠١٣)، ص: ٢٧.
(٢) الشقحاء (٢٠١٦)، ص: ٤٦.
(٣) الشقحاء (٢٠١٦)، ص: ٤٦.

بخياله في حوار داخلي مع النفس، وتتكشف معه تفاصيل المكان وما تعتمل فيه من حركة سردية؛ كل ذلك باستثمار الحوار الداخلي الذي يعمل على سرد غير المرئيات أمام السارد. ونلمس ذلك في هذا المقطع الحواري من قصة (خيبة): "**رحت أحدث نفسي: غريبة هي تلك الخطوات، تقترب حتى تكاد تصل إلينا، وفجأة تتوقف، ثم تعود للاختفاء مبتعدة شيئاً فشيئاً خلف الباب المغلق، لماذا؟ وما هو السبب؟**"[1].

وتأتي (تقنية السينما) إحدى الأدوات التي تعمل على صناعة الرؤية السردية داخل النص، وهنا تبرز أهمية الحوار الذي يتعاضد مع هذه التقنية لتنويع المشاهد من زاوية مختلفة وغير معهودة؛ فالحوار بوصفه جزءاً من سينمائية الحكي يسافر بقارئ القصة سينمائياً، فيتحول إلى مشاهد أكثر من كونه قارئاً شريطة أن يكون - كما سبق- جزءاً من تقنية سينمائية أكثر من كونه تقنية سردية، وهذا يقتضي ألاّ يظهر الحوار كاملاً بل لا يبدو منه إلا ذلك الذي يتناهى إلى مسامع المشاهد/القارئ. ويمكن التمثيل على ذلك بهذا المقطع من قصة (قميص أسود شفاف): "**يبدأ الفيلم بمشهد لامرأة تقرأ في كتاب، تسمع أصواتاً هامسة آتية من الشارع، تفتح الشباك بحذر وتطل على زاوية معتمة للشارع لا يضيئها إلا مصباح وحيد ورجل وامرأة يسيران ببطء متعانقين، هي تهمس بصوت خفيض وكأنها تتشكى من أمر ما والرجل يحضنها ويقول: لن أفعل إلا ما يرضيك.**

---

(١) زين (٢٠١٥)، ص: ١٢.

تعود تهمس بصوت أكثر انخفاضاً وغنجاً والرجل يحضنها أكثر ويقول:

لا تقلقي أنا هنا معك دائماً وأبداً.

يقتربان أكثر من شباك المرأة القارئة تتبين المرأة تقول له:

سأشتري القميص الأسود الشفاف من محل لوفنتين وسأرتديه من أجلك.

يرد الرجل بقبلة على شفتيها دون أن يتفوه بكلمة ويختفيان في آخر المنعطف.

المرأة القارئة تغلق الشباك

تغلق الكتاب

ثم تبكي بصوت خفيض"[1]. إن السرد في هذا الحالة يبدو معقداً؛ فالسارد لا ينقل لنا أحداثاً مباشرة بل أحداثاً مصورة في فيلم، إنه مثلنا مشاهد ينقل إلينا بوصفنا قراء مشاهدين، ومن ثم فالحوار هنا جزء من سينمائية الحدث تحول هو نفسه إلى فعل سردي ولم يعد في خانة الحوار الخالص المباشر؛ أي أنه انتقل إلى خانة السينما، وبدا فعلاً ينقله إلينا السارد/المشاهد. وهذا ما نجده أيضاً في قصة (رغبة)[2] حيث يتطور الحوار إلى مرحلة يكون السرد منصباً على جعل القارئ هو البطل، وذلك بمحاورته سرداً وكأنه هو من قام بالأحداث. وهذا الأسلوب التجريبي أسلوب حديث في سرد القصة، يجعل من الحوار عموداً للسرد فتتصاعد

(١) الأحيدب، ص: ٩.

(٢) الأحيدب، ص: ٩.

الأحداث بواسطته مستعيناً بالأدوات السينمائية، ويتجاوز موقع القارئ كونه جزءاً من لعبة السرد إلى كونه البطل داخلها والذات التي تقوم بالأحداث وتشارك في صناعتها.

٢- ٤ الحوار والزمن السردي:

نود أن نشير بدءاً إلى أن من النقاد من يرى أن للحوار دوراً نمطياً يتمثل في إبطاء تسارع الأحداث التي يصنعها السرد المتتابع[١]، وهو رأي لا يستقيم على إطلاقه، بل ربما ساهمت هذه التقنية - إلى حد كبير- في تحريك الزمن والحدث؛ إنْ في المسرحية أو الرواية[٢]. وربما أكّد ذلك تلك العلاقة بين الحوار والزمن السردي في القصة السعودية القصيرة؛ فهي علاقة جديرة بتسليط الضوء، ويعود ذلك إلى أن الحوار في بعضها ارتبط بما يسمى في الدراسات السردية بالمفارقة الزمنية كما هو عند (جيرار جينيت Gerard Genette)؛ إذ يدرس الاستباقات والاسترجاعات من خلال المقارنة بين زمن حدوثها وزمن تجليها في النص السردي، وعليه "تتحدد مفارقات زمنية بصفتها كذلك. وبالطبع يمكن الاندماجات أن تكون أشد تعقيداً... وبذلك يمكن مفارقة زمنية ما أن تظهر بمظهر حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية

---

(١) ينظر: يوسف، آمنة. تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط٢، ٢٠١٥م، ص: ١٣٢وما بعدها.

(٢) ينظر: العيد، يمنى. الراوي الموقع والشكل. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٦م، ص: ٥٧- ٥٨، ١٧٣.

أخرى تحملها، وفي الأعم، يمكن اعتبار مجموع السياق حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية ما"[1].

وقد بينت قراءة المجموعات القصصية أن السارد قد يوظف الحوار ليستعيد حكاية سابقة، أو ليمهد لحكاية لاحقة. أما الاستباق فمن نماذجه ما جاء في قصة (غدار): **"قال الصديق الأول لنا: حلمي الذي سأحققه غدا هو: إنقاذ الأرواح والمحافظة على صحتها. تبعه الآخر قائلاً: أما أنا فسوف أسعى لجعل رأسي يرتفع فوق النجوم."**[2] فالمقطع الحواري يقدم صورة سردية من المستقبل، أي أنه حوار يقدم ما سيحصل لاحقاً، متضمناً سرداً تحرك فيه الملفوظان الحواريان في حركة سردية لاحقة عن لحظة القول.

وقد يكون الاستباق بملفوظ الحوار الداخلي للذات، كما يبدو ذلك في هذا المقطع من قصة (صورة): **"أقول لنفسي في بداية الأمسية: سأعلو. سأعلو فوق هذا القطران الأسود الذي يفوح بنية الأذى من أفواههم، لن يفترسني هذا الضعف الذي يصورني شاة وحيدة في نهاية ممر، لن تتآكل بهجتي ولن أتزعزع قيد أنملة عن فرديتي"**[3]. فالذات تحاور نفسها في الحاضر ولكنها تقدم سرداً لما ستقوم به في المستقبل.

وقد يعمل الحوار على تحفيز السرد في القصة باتجاه المستقبل، ونجده مثلاً في قصة (طفولة منسوجة بنبوءة الجد)، التي وردت في حواراتها ملفوظات

---

(١) جينيت (١٩٩٧)، ص: ٦٠.
(٢) زين (٢٠١٥)، ص: ٤٩.
(٣) الأحيدب، ص: ١٠.

سردية تتكرر في المستقبل بطريقة تحقق لهذه التنبؤات السردية من قبل الجد ؛ كما نراه في هذا المقطع الحواري :

- **"منيرة..**
- **أمرك يا أبي..**

ينظر إلى الطفل ويقول..

- **أظن أن طفلك هذا سيكرر جده لأمه..**

جمعت الأم كفيها متعجبة :

- **أبي أنت تمزح"**[1].

فهذا المقطع الحواري بين الأم وأبيها - وموضوعه ابنها- يتحول في المستقبل إلى وقائع متحققة بعد أن كانت على مستوى القول، وليس ذلك فحسب بل إن هذا التكثيف يفتح شهية القارئ للتساؤل عن قصة الجد التي هي قصة المتكلم نفسه عن حفيده ؛ حيث أشار الجد إلى ما سيكون عليه الحفيد وأنه سيكرر قصته، ذلك الذي تبين لاحقاً : **"وانصهر عقدان من الزمن لتنبلج نبوءة الجد في الحفيد، فسحقته امرأة تصغره بسنوات أربع هزيلات، وصيرته عاشقاً لا يعي ما يهذي طوال يومه وليلته.."**[2]. وهنا اتضحت ملامح قصة الجد الذي راح ضحية العشق، بيد أن تحفيز القصة لم يقف عند هذا المستوى بل تلاه حوار آخر جاء بعد أن أكد السارد تحقق

(١) سليمان (٢٠١٣)، ص: ٣٤.
(٢) سليمان (٢٠١٣)، ص: ٣٤- ٣٥.

نبوءات الجد على مدى القصة، حيث حمل ملفوظه السردي استباقاً حدد فيه مستقبل الحفيد؛ إنه مستقبل الموت بصورة بشعة لم يظهرها الحدث السردي، ولكن القارئ أصبح لديه الخبرة الكافية باستشراف ذلك بناء على ما اكتسبه في قراءته للنص:

"والآن يا أبي التسعيني.. ألا تستطيع بنظرك القصير هذا أن تعيد التأمل بابني، وتتنبأ بما سأرى فيه بقية عمره.. هذا إن طال بي العمر؟ رفع جفنيه الرماديين الأشيبين مجيباً:

- تقول النبوءة أن أخته تقف على رؤوس الموتى، ترقب وصوله إليها محمولاً على نعش مشطور.."[1].

إن المفارقة السردية المرتبطة بالزمن قد اندمجت هنا في الملفوظ الحواري بصورة نبوءات تتحقق سردياً بعد ذلك، وقد عمل الحوار على كشفها، ثم جاء السرد المباشر ليجسدها. ونجد ذلك أيضاً في قصة (لو أن الله كفى المؤمنين القتال)[2] إذ أوكلت القاصة لتقنية الحوار عرض ذلك الاتفاق بين معاوية بن أبي سفيان - رضي الله عنه- وابنه، على أن يولي الأول الثاني العهد، وكان حواراً طويلاً أسهم في حركة السرد، والتنبؤ بالأحداث المستقبلية.

---

(١) سليمان (٢٠١٣)، ص: ٣٥.

(٢) النمر (٢٠١٤)، ص: ٩٣.

وأما النوع الثاني الذي يعمل الحوار فيه على تحفيز السرد في القصة باتجاه الماضي، ليعود أزمنة إلى الوراء منطلقاً من باطن الحوار، فيمكن أن نتأمله في هذا المقطع الحواري من قصة (التائبون عن الشبع): **"استأذنت سكرتيره بالدخول. أدار كرسيه حيث أكون. حدق برهة. تصافحنا.. تعانقنا.. جرفتنا الذكريات فارتطمنا بصخور ذلك الفرن القابع خلفه فتى مرتزق.**

سألته بتردد: ما الذي أوصلك إلى ما أنت عليه؟

أجاب بذات الحشرجة التي كانت تعوقه عن المشاركة في طابور الصباح (الجوع وأنا الآن أتضور جوعاً لذلك الجوع) فلا ألفيه إلا في أحشاء ذاكرتي فانسلخ من حاضري بجلباب الماضي مرتقباً متى يوغل الخباز النار في خاصرة الرغيف؟"[1]. والحوار في هذا المقطع ذو زمن زئبقي، لم يظلّ عند نقطة ثابتة بل إنه امتد بالقارئ إلى الماضي السحيق الذي كرر أحداث القصة المذكورة ولكن بصورة أكثر وضوحاً؛ فالمحاور يطلب من الآخر معرفة السرّ الذي أوصله إلى هذه المرتبة المتقدمة التي تظهر غناه وشبعه، بعد أن كان في الماضي جائعاً يسترق رائحة الخبز. إن السؤال محفز قوي للبحث عن مبرر يفتح باب السرد، غير أن الإجابة كانت على العكس إذ فتحت باب سرد في اللحظة الراهنة، لتأتي المفارقة في أن الجوع الحالي إنما هو لذلك الجوع الماضي؛ هو جائع لذلك الزمن الذي كان فيه جائعاً، وغناه وترفه الذي يعيشه الآن لم يمنحه تلك الطمأنينة التي ربما كان يعيش فيها وذلك الجوع، لذا فهو الآن

(١) مدخلي (٢٠١٦)، ص: ٢٩- ٣٠.

ينسلخ من واقعه الذي يبدو جميلاً ليحلم بماضيه ذاك. إن الحركة ارتدادية وقوية فاعله، تتجه للماضي منطلقة من هذا المقطع الحواري الاسترجاعي الذي أوكلت إليه مهمة العودة للماضي والبوح بهموم الحاضر.

وقد يرسم الحوار الداخلي لوحة سردية يتلقاها القارئ في مخيلته وكأنها أمامه، كما نلمحه في هذا المقطع الحواري من قصة (ثوب القمر الفضي):

"ثم اجتذبها من معصمها ومضيا ماشيين على طريق مقمر، ليجلسا على كرسيّ يتسع لثلاثة أشخاص، تحاصرهما ليلة دافئة، حيث رطوبة البحر أكثر هدوءاً.. قالت بعذوبة:

- وأخيراً أدركتك في الخمسين..

ابتسم بزهو وسألها:

- لمَ كل هذه السعادة؟!!.

أجابت بعد أن أسرعت الدماء إلى وجنتيها:

- لأرى كم وصلت إليه ذروة ثمالتك..

التفتت جانباً ثم سمرت نظرها الذابل في ذقنه قائلة:

- تعذبني هذه الشعرات البيض المستريحة هنا..

لتتحرك يدها اليمنى لامسة ذقنه بباطن أناملها، ثم ترتفع ...، ففطنت لوجهه المعرورق حياء منها.. فوقف يخاطبها بنغمة متحيرة:

- علي الذهاب الآن يا قمري..

طلبت منه وهي تقف معه:

- أعطني يدك إذن قبل أن تذهب..

صافحتها وتركت قبلتها فوق ظهرها..."[1]. وليس من المبالغة القول بأن ركيزة الحركة السردية تكمن في هذا المقطع الحواري الذي بواسطته استطاع السارد أن يصل بالقارئ إلى مساحات سردية أبعد من مساحة الحركة داخل النص؛ فقولها (أدركتك في الخمسين) يفتح لحركة سردية سابقة تنبئ عن رغبة الذات في الاتصال بالبطلة التي لا بد أنها ظلت تبحث عنه حتى أدركته في هذه اللحظة. إن القارئ ليرى من هذا الحوار حيوية السرد الحالي، وفي الوقت نفسه يستدعي سرداً سابقاً متخيلاً بعثه هذا الحوار. يضاف إلى ذلك أن سؤال الشخصية عن سبب السعادة قد حرّك الحدث؛ إذ إن في اللفظ الحواري حركة سردية بدت في توصيف الحالة الشعورية التي هي في حالة حركة آنية ودائمة.

وفي بعض القصص المدروسة مقاطع حوارية تصل بين الزمن الماضي والمستقبل بواسطة الزمن الحاضر، فينطلق الزمن فيها باتجاه الماضي (استرجاعي) وباتجاه المستقبل (استباقي)، وتكون وظيفة المقطع الحواري العمل على توضيح أحداث سابقة تكشف البرنامج السردي أو تساعد على كشفه، وربما مهد بعضها لأحداث ستحصل لاحقاً. غير أن اللافت للانتباه وجود مقاطع سردية تقوم بالوظيفتين معاً، وهو ما نراه في هذا المقطع السردي من قصة (القلب الضرير):

---

(١) سليمان (٢٠١٣)، ص: ١٩- ٢٠.

"ذهب جابر الصغير إلى مأواه بعد أن أنهت أمه قصة اليوم بنهاية لم يستوعب عقله الصغير تفاصيلها المثيرة...

فأنى لغزال أن يطير حتى يلامس القمر!

وهل تستطيع فراشة صغيرة مناجاة السهر!

وكيف لذلك الفتى الصغير أن يفتّت الجبل!

بل كيف لقلب ضرير أن يحتوي أدقّ.. أدقّ الصور؟"[1]. لقد كشف لنا المقطع الحواري - الذي تساءل فيه الصغير- أشياء من القصة التي قصّتها الأم دون أن نسمعها أو نقرأها، وذلك بفضل تلك التساؤلات التي باحت بشيء من سرد كان غامضاً لولاها؛ تلك التي يمكننا أن نتلقاها بوصفها لوناً من ألوان الاستعادة والاسترجاع لنجد أنفسنا - في الأخير- أمام تساؤلات تحولت فيما بعد إلى مشروع ناضل الصغير من أجل أن يجسده واقعاً. وهنا يمكن أن يوصف المقطع الحواري بالمقطع الاستباقي والاسترجاعي في آن واحد، وقريب منه هذا المقطع من قصة (نعي على شباك الليل): **"سألها حين لفت انتباهه أنها بدت له كبيرة الظنون، ومتراكمة الهموم أكثر من قبل:**

- **كيف كانت النتيجة؟..**

نظرت إليه صامتة، وكرر سؤاله:

- **كيف كانت النتيجة؟..**

---

(١) مدخلي (٢٠١٦)، ص: ١٥.

هزت كتفيها كعلامة عن عدم المعرفة، فتنفس ملء صدره، وتقدم نحوها ووضع كفه على عضدها، وأجلسها بجواره..."[1]. ولهذا المقطع الحواري دور بارز في حركة السرد وربط طرفي القصة ؛ فهو بمثابة المنصة التي ينطلق منها إلى ما قبل هذا المشهد ليجر معه سلسلة من الأحداث السردية الكامنة وراءه، إنه يسألها عن النتيجة - التي كشفتها الأحداث اللاحقة بأنها نتيجة تحليل الحمل- ليكشف الحوار عن حالة سردية سابقة لهذا المشهد ؛ بمعنى أن السؤال عن النتيجة قد ذهب بالذهن إلى زيارة المشفى وإجراءات التحليل وما يصاحب كل ذلك من انتظار وقلق..إلخ. وهنا يمكن القول بأن الحوار قد مثل زمنياً حالة من الاسترجاع عن طريق استحضار أحداث أثارها السؤال الكامن في هذا المقطع الحواري. وفي مقطع لاحق من القصة تكشف الزوجة المقطع الحواري السابق ؛ وذلك بقولها: **"نتيجة الكشف تقول لا أمل لي بالإنجاب.."**[2]، فينقلنا حوارها هذا إلى تخيل سلسلة من الأحداث ذات بعد استباقي: **"فزفر كزفير الجمل، وبخوف معجون بالارتباك سألته:**

- **لم لاتبحث عن امرأة تنجب لك الأطفال؟..**

شد بيده الضخمة يدها الصغيرة قائلاً بابتسامة تقترب من الحزن:

- **أنت طفلتي.."**[3].

---

(١) سليمان (٢٠١٣)، ص: ١١.

(٢) سليمان (٢٠١٣)، ص: ١١.

(٣) سليمان (٢٠١٣)، ص: ١٢.

إن المشهد المرسوم في هذا الحوار مستمد من حالة وضعتها البطلة أمام البطل تمتح من مخاوفها من المستقبل ؛ سؤال يرسم أمام القارئ مساحات من المشاهد السردية ربما انبثقت من موقف البطل من نتيجة التحليل.

* * *

الخاتمة:

انتهى فحص متن الدراسة (القصة السعودية القصيرة) وتحليله، إلى أن للحوار دوراً حيوياً في السرد، وأنه جزء فاعل أسهم في خدمة السرد ولم يوقفه. وقد توصلت الدراسة إلى نتائج عدة؛ من أبرزها: أن هناك حوارات تحمل تحولات سردية كاملة تستوعب النص وتحولاته على امتداده، من المفتتح حتى الخاتمة، فعملت على تشكيل الحركة السردية للنص بصورة شاملة. كما أن هناك حوارات أدّت وظائف جزئية مختلفة؛ كافتتاح السرد، أو اختتامه، أو تأطيره افتتاحاً واختتاماً. ومن ذلك أيضاً إدخال الشخصيات إلى السرد، أو طرح قضايا حساسة - اجتماعية أو غيرها- سعياً لتمويه مناقشتها بطريقة تبعدها من الوقوع في فخ المباشرة، أو لاستعادة أحداث ماضية، أو لتقديم أحداث لم تحصل بعد، أو للأمرين معاً. وهناك حوارات أخرى عملت على وضع سرود جزئية صغيرة في قلب النص المركزي، وذلك من خلال التضمين.

وعنيت بعض الحوارات بالتفاصيل المسكوت عنها في السرد، فجاءت وظيفتها سرد تلك التفاصيل. كما كتبت بعض الحوارات بلغة شعرية، فتجسد السرد من خلالها بلغة الشعر، وبدت الحركة تبعاً لذلك حركة شعرية سردية. وأسهمت بعض الحوارات في تحقيق المفارقة في سرد النص، أو كشفها، أو تعميقها. وظهر الاعتناء بالمنظور، والبحث عن منظورات جديدة لرصد الأحداث، من أبرز العوامل التي دفعت القاص لاستعمال الحوار. وبنيت بعض الحوارات على طرف واحد، وكان لذلك دلالات

مختلفة ؛ أبرزها : انقطاع التواصل بالموت أو بالغياب ، أو لتشكيل هوة بين الأطراف ، أو لأسباب فنية أخرى. واستثمرت بعض الحوارات (تقنية السينما) بوصفها عنصر تحديث في عرض الحوار في النص القصصي.

وقد لاحظت الدراسة ملحوظات جديرة بانتباه المبدعين وبدراسة المختصين ، من أجل الوقوف على مدى أثرها السلبي على كتابة القصة القصيرة ؛ منها : أن ثمة حوارات يكاد يتلاشى فيها السرد فيتحول معه العمل القصصي إلى مسرحية مكتوبة ، كما أن بعضها الآخر يقوم على السرد ولكنها تقع في فخ التعبئة الأيديولوجية الأمر الذي يفقد النص السردي قدرته على الترميز والإدهاش.

* * *

قائمة المصادر والمراجع:

أولا المصادر:

١. **الأحيدب، ليلى.** قميص أسود شفاف. مجموعة قصصية لم تطبع بعد.

٢. **زين، أحمد إسماعيل.** أصداء الأزقة. مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٥م.

٣. **سليمان، ماجد.** نجم نابض في التراب. الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٣م.

٤. **الشقحاء، محمد المنصور.** أيها السرمدي لاتقاوم الصحراء. إصدارات النادي الأدبي بحائل، دار المفردات للنشر والتوزيع، الرياض- السعودية، ٢٠١٦م.

٥. **العتيق، فهد.** أظافر صغيرة وناعمة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ٢٠٠٠م.

٦. **مدخلي، محمد علي هادي.** ثمن الحرية. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٦م.

٧. **المطمي، عبدالله علي عبدالله.** يعلم آخراً. مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٤م.

٨. **النمر، خديجة.** الأفكار السابحة بين السماء والأرض. منشورات ضفاف، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٤م.

ثانيا: المراجع:

١- **إبراهيم، عبدالله.** المتخيل السردي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٩٠م.

٢- **الإبراهيم، ميساء بنت سليمان.** البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة. منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق- سوريا، ٢٠١١م.

٣- **إيخنباوم، بوريس.** حول نظرية النثر. "نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس". ت: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٢م.

٤- **باختين، ميخايل.** الخطاب الروائي. ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط١، ١٩٨٧م.

٥- **بدري، ربيعة.** البنية السردية في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر" لحفناوي زاغز. "رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية تخصص: السرديات العربية". قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، ٣٥- ١٤٣٦هـ ١٤- ٢٠١٥م.

٦- **برنس، جيرالد.** قاموس السرديات. ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة- مصر، ط١، ٢٠٠٣م.

٧- **توماشفسكي.** نظرية الأغراض. "نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس". ت: إبراهيم الخطيب، ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٢م.

٨- **جينيت، جيرار.** خطاب الحكاية. ت: محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، ط٢، ١٩٩٧م.

٩- **الحداد، فوزي عمر.** دراسات نقدية في القصة الليبية. المؤسسة العامة للثقافة، بنغازي- ليبيا، ط١، ٢٠١٠م.

١٠- **حمداوي، جميل.** الرواية البوليفونية أو الرواية متعددة الأصوات. "شبكة الألوكة". ٢٠١٢/٣/٨م، الرابط على الشبكة العالمية: http://www.alukah.net/publications_competitions/٠/٣٩٠٣٨/

١١- **لحميداني، حميد.** بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٩١م.

١٢- **رايمون، ميشيل.** بصدد التمييز بين الرواية والقصة. ت: حسن بحراوي، "طرائق تحليل السرد الأدبي". منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط- الغرب، ط١، ١٩٩٢م.

١٣- **سليمان، بسام بن خلف.** الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل "دراسة تحليلية"، "مجلة كلية العلوم الإسلامية في جامعة الموصل"، ع١٣ م٧، ١٤٣٤هـ- ٢٠١٣م، ص: ٣٤٥- ٣٧٧.

١٤- **ضيف الله، سيد إسماعيل.** آليات الكتابة بين الشفاهية والكتابية. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة- مصر، ط١، ٢٠٠٨م.

١٥- **طودوروف، تزفيطان.** الشعرية. ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط٢، ١٩٩٠م.

١٦- **العجيمي، محمد الناصر.** في الخطاب السردي نظرية قريماس. الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٩١م.

١٧- **العطوي، مسعد بن عيد.** الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية. نادي القصيم الأدبي، السعودية، ط١، ١٤١٥هـ.

١٨- **علوش، سعيد.** معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٥م.

١٩- **العيد، يمنى.** الراوي الموقع والشكل. ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٦م.

٢٠- **الكردي، عبدالرحيم.** البنية السردية للقصة القصيرة. مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، ط٣، ٢٠٠٥م.

٢١- **مارتن، والاس.** نظريات السرد الحديثة. ت: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة- مصر، ١٩٩٨م.

٢٢- **بن مالك، رشيد.** المكون السردي في النظرية السيميائية. "فيلادلفيا الثقافية". ع: ٦، عمان- الأردن، ٢٠١٠م. ص: ٨٩- ٩٤.

٢٣- **مندلاو، أ. أ.** الزمن والرواية. ت: بكر عباس، ، دار صادر بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

٢٤- **المومني، علي بن محمد.** فن القصة عند أبي رجاء أبي غزالة "دراسة نقدية تحليلية". دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ٢٠٠١م.

٢٥- **نجم، محمد يوسف.** فن القصة. دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط٥، ١٩٦٦م.

٢٦- **اليوسف، خالد.** أسئلة الثقافة، بحوث ومقالات في الأدب السعودي. مؤسسة الانتشار العربي، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٦م.

٢٧- **يقطين، سعيد.** تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط١، ٢٠٠٥م.

٢٨- **يوسف، آمنة.** تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. ، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط٢، ٢٠١٥م.

* * *

- Prince, G. (2003). *Qamūs al-sardiyat* (1st ed.) (A. Imam, Trans.). Cairo, Egypt: Myryt lil nashr Wa al-ma`lumāt
- Raymond, M. (1992). *BıSadad al-tamyīz bayn al-riwayah wa al-qıSah* (1st ed.) (Ḥ BaHrawi, Trans.). Rabat, Morocco: Manshurāt itiHād Kuttāb Al-maghrib.
- Sulaymān, B. K. (2013). *Al-Hiwār fi Riwayat Al-i`Sār wa al-mi'dhanah li `imād Al-dīn Khalīl "dirāsaḥ taHlīliyaḥ.* Majalat kuliyat al-`ulūm al-islamiyah fi jami`at al-moSil.
- T. (1982). *Nazhariyat al-aghrāDH. Nazhariyat al-manhaj al-shakli, nuSūS al-shaklanīn al-rūs* (1st ed.) (I. Al-khāṭīb, Trans.). Beirut, Lebanon: Al-sharikah Al-maghribiyah Lil nashrīn Al-mutaHidīn wa Mu`asasat Al-abHath Al- ʿarabiyah.
- Todorov, T. (1990). *Al-shi`riyah* (S. Al-mabkhūt & R. Bin Salamah, Trans.). Casablanca, Morocco: Dār Tubqāl lil nashr.
- YaqTīn, S. (2005). *Taḥlīl al-khiTāb al-riwā'i* (1st ed.). Casablanca, Morocco: Al-markaz Al-thaqafī Al-`araby.
- Yusif, A. (2015). *Taqniyāt al-sard fi Al-naẓhariyah wa al-taTbīq* (2nd ed.). Amman, Jordan: Dār Al-fāris lil nashr wa Al-tawzī.

* * *

- Boris, E. (1982). *Hawl nazhariyat al-nathr, nazhariyat al-manhaj al-shakli, nuSūs al-shaklanīn al-rūs* (1st ed.) (I. Al-khaṭīb, Trans.). Beirut, Lebanon: Al-sharikah Al-maghribiyah lil nashrın Al-mutaHidın wa Mu'asasat Al-abHath Al- `arabiyah.
- ḌHayfallah, S. I. (2008). *Aliyāt al-kitabah bayn Al-shafahiyah wa al-kitabiyah* (1st ed.). Cairo, Egypt: Al-hay'ah Al-'ammah liquSūr Al-thaqāfah.
- Genette, G. (1997). *KhiTāb al-Hikayah* (2nd ed.) (M. Mu`taSim, A. Al-azdi, & U. Ḥalli, Trans.). Cairo, Egypt: Al-majlis Al-a`la lil thaqafaḥ.
- Hamdawi, J. (n.d.). *Al-riwayah Al-bolifuniyah aw al-riwayah muta`adedat Al-aSwāt*. doi:Shabakat Al-alukah, 8/3/2012 http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038
- Ibrahīm, A. A. (1990). *Al-sardy* (1st ed.). Casablanca, Morocco: Al-markaz Al-thaqāfi Al-'arabi.
- LaHmidāny. (1991). *Bunyat Al-naS al-sardi min ManDHūr Al-naqd Al-adabi* (1st ed.). Casablanca, Morocco: Al-markaz Al-thaqāfi Al-'arabi
- Martin, W. (1998). *Nazhariyat al-sard al-hadīthah* (Ḥ J. MoHammed, Trans.). Cairo, Egypt: Al-majlis Al-a`la lil thaqafah, Al-mashrū` Al-qawmi lil tarjamah.
- Mendlau, A. A. (1997). *Al-zaman wa al-riwayah* (1st ed.) (B. 'abbas, Trans.). Beirut, Lebanon: Dār Ṣader.
- Najm, M. Y. (1966). *Fann Al-qaSīdah* (5th ed.). Beirut, Lebanon: Dār Al-thaqāfah.

- Al-ibrahīm, M. B. (2011). *Al-binyah al-sardiyah fi kitāb Al-imtā' wa Almo'anasah* . Damascus, Syria: Manshurat Alhay'a Alsuriyah Al`ammah Lilkitab
- Al-kurdi, A. (2005). *Al-bunyah al-sardiyah lil qiSah al-qaSīrah* (3rd ed.). Cairo, Egypt: Maktabat al-ādāb.
- Al-mumni, A. B. (2001). *Fann al-qiSah `ind abi Rajā' abi Ghazalah "Dirasah naqdiyah taHliliyah"*. Amman, Jordan: Dār Al-yanābī' lil nashr wa Al-tawzī.
- Al-ujaimi, M. A. (1991). *Fi Al-khiṭāb al-sardi, nazhariyat Gremas* . Tunisia: Al-dār Al-`arabiyah lil kitāb.
- Alūsh, S. (1985). *Mu'jam al-muSTalaHāt al-adabiyah al-mu'aSirah* (1st ed.). Beirut, - Lebanon: Dār Al-kitāb Al-lubnani.
- Al-yusef, K. (2016). *As'ilat al-thaqafah, BuHūth wa maqalat fi al-adab al-saudi* (1st ed.). Beirut, Lebanon: Mu'asasat Al-intishār Al-arabi
- Badri, R. (2015). *Al-bunyah Al-sardiyah Fi Riwayat "KhaTawat fi al-ittijah Al-'ākhar" Li Hafnawy Zaghz*. Baskrah, Algeria: A master'sThesis in Arabic Language and Literature, Arabic Narrative Specialization". Arabic Language and Literature Department, Arts and Languages Faculty, Mohammed Khuḍyer University.
- Bakhtīn, M. (1987). *Al-khitab al-riwā'i* (1st ed.) (M. Baradah, Trans.). Cairo, Egyp: Dār Al-fikr lil dirasāt wa al-nashr wa al-tawzī`.
- Bin Malik, R. (2010). *Al-mukawwin al-sardi fi al-naDHariyah Al-simya'iyah* . Amman, Jordan: Philadelphia Al-thaqafiyah.

List of References:

- Al-`atīq, F. (2000). *ADHāfir Saghīrah nā`imah*. Cairo, Egypt: Al-hayah al-maSriyah al-`amah lil kitāb.
- Al-maTamy, A. A. (2014). *Ya`lam ākhiren* (1st ed.). Beirut, Lebanon: Mu'asasat Alintishār al-`arabi
- Al-SHaqHā', M. M. (2016). *Ayuha al-sarmadi lā Tuqāwim Al-saHrā'*. Isdārāt Al-nadi Al-adabi bi Hā'il,Dār Mufradāt lil naSHr wa al-tawzī'.
- Al-uḥaydeb, L. (n.d.). *Qamīs Aswad Shafaf*. Not published yet.
- Isma`īl, Z. A. (2015). *ASdā' Al-'aziqqah* (1st cd.). Bcirut, - Lcbanon: Mu'asasat Al-intishār Al-`arabi.
- Madkhali, M. A. (2016). *Thaman Al-Huriyyah* (1st ed.). Beirut, Lebanon: Al-dar Al-`arabiyah Lil `ulum Nashirun.
- Suleiman, M. (2013). *Najm NabiDH fi al-turāb* (1st ed.). Beirut, Lebanon: Mu'asasat Al-intshār Al-arabi.

- **References**
- Al-`īd, Y. (1986). *Al-rāwi al-mawuqi` wa al-shakl* (1st ed.). Beirut, - Lebanon: Mu'asasat Al-abHāth Al-`arabiyah.
- Al-'aTawi, M. B. (1415). *Al-itijahāt al-faniyah lil qiSah al-qaSirah fi Al-mamlakah al-'arabiyah al-su'udiyah* (1st ed.). Saudi Arabia: Nadi Al-qaSīm Al-adabi.
- Al-Haddād, F. U. (2010). *Dirasāt naqdiyyah fi al-qiSah al-libiyah* (1st ed.). Benghazi, Libya: Manshūrāt Al-mu'asasah Al-`ammah lil thaqāfah.